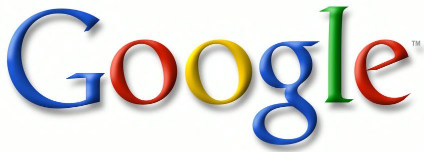



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817

BEITRÄGE

GESCHICHTE.

SARRAZIN

UND RICHARD WAGNERS

TRILOGIEN.

FRIEDRICH HEBBELS UND RICHARD WAGNERS

NIBELUNGEN-TRILOGIEN.

EIN KRITISCHER BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NEUEREN NIBELUNGENDICHTUNG.

VON

DR. ERNST MEINCK,
PROFESSOR AM GYMNASIUM ZU LIEGNITZ.



LEIPZIG.
MAX HESSES VERLAG.
1905.

DR. PHIL. MAX KOCH,

O. Ö. UNIVERSITÄTSPROFESSOR,

ALS AUSDRUCK DER VEREHRUNG.

„Nibelungen und kein Ende!“ wird man mit Fr. H. v. d. Hagen, der in Nachahmung von Goethes Worten über Shakespeare diese Worte über seine 1819 erschienene Schrift setzte, ausrufen, wenn man auf dem Titelblatte liest, daß die so oft berührte und doch meist verschieden beantwortete Frage nach dem Werte der beiden vielgenannten Nibelungen-Trilogien Friedrich Hebbels und Richard Wagners noch einmal aufgeworfen werden und beider Dichter Werke trotz ihrer inneren Verschiedenheit unter Berücksichtigung der einschlägigen Quellen sowie der wichtigsten übrigen Nibelungendramen miteinander verglichen werden sollen.

Die Nibelungendramen Hebbels und Wagners werden bisweilen von Literarhistorikern als die bedeutendsten von allen übrigen nebeneinandergestellt. So sagt Prof. Dr. Friedmann in Mailand[1]), daß die Dramen beider mit verschiedenen Mitteln und Zielen, wie auch in verschiedener Bearbeitung des Stoffes das Bemerkenswerteste und künstlerisch Vollkommenste seien, was der Welt von den alten Sagen des deutschen Volkes gegeben wurde. Richard M. Meyer vergleicht in seiner Literaturgeschichte wiederholt (z. B. S. 273) Hebbel und Wagner, indem er betont, welche Bedeutung starken Jahrgängen zukomme, oder wie mächtig die Tendenzen der Zeit selbst auf weit auseinanderliegende Individualitäten wirken. In beider Kunsttheorie nehme der Mythus eine zentrale Stellung ein. Inwiefern aber der Satz: „Beide fühlen das Bedürfnis, das einzelne Kunstwerk aus seiner Isolierung zu befreien und eine ‚unendliche Melodie‘ durch den ganzen Zyklus hindurchzuführen“, auf Hebbel in gleicher Weise wie auf Wagner angewendet werden kann, leuchtet nicht recht ein.

Dagegen ist Adolf Bartels[2]) der Ansicht, die Nibelungen Hebbels hätten mit denjenigen Wagners nicht das geringste

[1]) „Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts“, Leipzig 1904, 211.

[2]) Biographie Hebbels (Reklam, Nr. 3998, 114); Deutsche Dichtung der Gegenwart, die Alten und die Jungen, 29.

des Vor und Nach, des Gesagten und Geschehenen, der Dichtung und ihrer Stoffe gedrängt, d. h. man gelangt allmählich auf den kritischen Standpunkt.

Aber selbst dann, wenn man sich zu Scherers Ansichten in Widerspruch setzt und den Standpunkt vertritt, daß das Nibelungenlied ein nach einem einheitlichen und großartigen Plane angelegtes Gedicht eines einzigen Mannes ist, welcher das ihm in Form von einzelnen Liedern überkommene Material nach bestimmten Grundsätzen auswählte und zum Epos verarbeitete, muß man zugeben, daß dem Dichter „hier und da ein Widerspruch stehen blieb, daß er nicht überall den Stoff mit der neuen Umgebung in harmonischen Einklang zu bringen vermochte“, was bei der Beschaffenheit der von ihm benutzten jedenfalls ungleichartigen Lieder nicht zu vermeiden war.[1])

Für den Dramatiker Hebbel sind jedenfalls die von Höfler und Gärtner aufgestellten Ansichten von der inneren Einheit des Gedichtes geradezu verhängnisvoll geworden. Denn er hielt es für Pflicht und Ruhm zugleich, dem Epiker „mit schuldiger Ehrfurcht für seine Intentionen“ auf Schritt und Tritt überallhin zu folgen, selbst an den Stellen, wo es ohne Frage poetisch und dramatisch schicklicher gewesen wäre, davon abzuweichen und andere Quellen zu benutzen, einzelnes auszudehnen oder zu kürzen oder ganz fortzulassen, und er bedauerte es lebhaft, daß er soviel habe über Bord werfen müssen. „Ausgeschieden kann absolut nichts werden, darin unterscheidet sich das Gedicht von den Homerischen.“ [2]) Diese Äußerung zeigt, daß ihm eben die Erkenntnis abging, daß das Epos nur eine abgeschwächte Bearbeitung der ursprünglichen Sage ist, die in jenem nur ganz unvollkommen zur Darstellung gelangt ist, eine Erkenntnis, die Richard Wagner schon einige Jahre früher gekommen war, als er, auf die ursprünglichen Quellen der Sage zurückgehend, das Epos als alleinige Quelle seiner Dichtung verwarf.

Auch andere Dramatiker, die gleich Uhland das Epos auf die Bühne bringen wollten, waren in demselben Irrtum befangen wie Hebbel. So Reinald Reimar, der sich in seinem Trauerspiel „Chriemhilds Rache“ von allen Bearbeitern am genauesten, sogar bis in die nebensächlichen Dinge und untergeordneten Züge, an den Gang

[1]) Vgl. Wolfg. Golther, Gesch. der deutsch. Lit., Kürschner, Bd. 163, 313.
[2]) Briefw. II, 235.

Hebbel, der nach dem Urteil des Musikers Kulke[1]) von Musik nicht viel verstand, Wagners Schrift „Oper und Drama" mit „heftigem Unwillen"[2]) gelesen hat. „Wer das Monstrum," sagt er, „das alle Kunstvermögen in sich vereinigt und die verschiedenen voneinander gesonderten Künste überflüssig macht, als den Inbegriff des höchsten künstlerischen Individuums sich vorstellt, der beweist schon durch diese Vorstellung allein, daß er musik- und poesieverlassen ist!" Hebbel konnte sich nicht denken, daß das deutsche Publikum solchem „Wahnwitze" Gefolgschaft leisten werde; „doch sei in Deutschland alles möglich." Bezeichnend für Hebbels Anschauungsweise ist, daß auf ihn der Text zum „Fliegenden Holländer" einen günstigeren Eindruck hervorrief, als die Dichtungen „Tannhäuser" und „Lohengrin", die doch in künstlerischer Durchbildung schon einen Schritt vorwärts bedeuten. Dagegen fiel es ihm nicht ein, Wagners Dichtungen, von denen er wohl nur die drei erwähnten gelesen hatte, irgend eine höhere Bedeutung beizumessen. Als er auf Wagners „Nibelungen" mit den Worten aufmerksam gemacht wurde: „Kennen Sie die Nibelungen von Richard Wagner? Die müssen Sie bewundern, ich sage, Sie müssen, das ist zum Niederknien und Fußküssen!" antwortete er: „Sie sind der Mann nicht, der mir vorzuschreiben hat, was ich bewundern soll!"[3]) Da zweifelsohne das Musikdrama eine weniger einfache Gattung ist als das Wortdrama, so kann man mit größerem Rechte das Umgekehrte von Bartels Meinung behaupten: daß nämlich Wagner erst da anfängt, wo Hebbel aufhört. Schon eine eingehendere Betrachtung der Nibelungendichtungen beider wird die Berechtigung dieser Behauptung dartun. Daß durch die Theorie des „Kunstwerkes der Zukunft" das Dasein des rezitierenden Dramas selbst bedroht werde, diese Befürchtung, die R. v. Gottschall einmal ausspricht, ist natürlich vollkommen unbegründet.

Ebenso wie Bartels, können auch die zahlreichen Herausgeber Hebbels, vor allen der verdienstvolle Veranstalter der historisch-kritischen Ausgabe von Hebbels Werken, Richard Maria Werner[4]), gar nicht genug Worte des Lobes für dessen

---

[1]) Erinnerungen an Hebbel, 94.
[2]) Kuh, Biogr. Hebbels, II, 579f.
[3]) Brief Hebbels an Julius Campe in Hamburg, Nachlese, II, 249.
[4]) Berlin 1901, J. B. Behrs Verlag.

gemein, nicht einmal den Stoff, und er verweist auf einen Brief an die Fürstin Wittgenstein[1]), in welchem Hebbel (23. Aug. 1858) ausführt, daß die Aufgabe des (Wort) Dramas eben da erst anfange, wo Wagner (gemeint ist der Text zu Lohengrin) aufhöre, und zwar im einzelnen, in jedem Vers, wie im ganzen, im Gesamtorganismus. Bartels meint, es sei unrecht(?), Hebbels Nibelungen gegen die Wagners zu halten: „nicht nur, daß überhaupt Musikdrama und Wortdrama nicht verglichen werden können, da die dramatische Wirkung beider Kunstgattungen wesentlich verschieden, in ersterer mehr sinnlicher, in letzterer mehr geistiger Natur ist, die beiden Werke haben auch gar nicht denselben Stoff; denn Wagner behandelt ja doch den nordischen Mythus (in ihn freilich seine Dekadenz hineintragend), Hebbel die halbhistorische deutsche Sage." Diese Behauptungen sind zum großen Teil unrichtig. Bartels ist unbekannt, daß die sogenannte Dekadenz, d. h. der pessimistische Zug, schon deutlich in der alten Sage selbst ausgesprochen ist: denn wie ein düsterer Geist geht die Vorstellung eines schrecklichen Weltunterganges durch die gesamte germanische Mythologie, und auf dem zeitlichen Dasein der Asen lastet (nach Uhlands Ausspruch) stets das Vorgefühl des hereindrohenden Verderbens, dessen Zeichen sie überall erkennen. Die Lehre von der Götterdämmerung ging aus der innersten Überzeugung hervor, daß die ältere Weltanschauung zum Falle reif sei: wir kennen kein ähnliches Gericht über veraltete Göttervorstellungen bei Griechen und anderen Kulturvölkern.

Zweitens sind die Gründe hinfällig, weswegen Bartels eine Vergleichung Wagners mit Hebbel ablehnt. Da Wagners Werk durchschnittlich ebensosehr Wort- als Musikdrama ist, den gleichen großen Sagenstoff behandelt und uns die gleichen Hauptgestalten des Mythus ihren hervorstechenden Eigenschaften nach auf der Bühne vorführt, so ist eine solche Vergleichung der Dramen beider, die allerdings bisher wenig eingehend vorgenommen ist, nicht nur nicht unangemessen, sondern sogar sehr lehrreich und daher wünschenswert. Die Behauptung Hebbels freilich, daß sein Drama erst da anfange, wo Wagner aufhöre, ist lediglich auf dessen Unkenntnis von dem Wesen des Tondramas zurückzuführen. Da damals das Verständnis Wagners noch sehr im argen lag, so ist es kaum zu verwundern, daß

[1]) Hebbels Briefwechsel, herausgegeben von Bamberg, II, 530.

Hebbel, der nach dem Urteil des Musikers Kulke[1]) von Musik nicht viel verstand, Wagners Schrift „Oper und Drama“ mit „heftigem Unwillen“ [2]) gelesen hat. „Wer das Monstrum,“ sagt er, „das alle Kunstvermögen in sich vereinigt und die verschiedenen voneinander gesonderten Künste überflüssig macht, als den Inbegriff des höchsten künstlerischen Individuums sich vorstellt, der beweist schon durch diese Vorstellung allein, daß er musik- und poesieverlassen ist!“ Hebbel konnte sich nicht denken, daß das deutsche Publikum solchem „Wahnwitze“ Gefolgschaft leisten werde; „doch sei in Deutschland alles möglich.“ Bezeichnend für Hebbels Anschauungsweise ist, daß auf ihn der Text zum „Fliegenden Holländer“ einen günstigeren Eindruck hervorrief, als die Dichtungen „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, die doch in künstlerischer Durchbildung schon einen Schritt vorwärts bedeuten. Dagegen fiel es ihm nicht ein, Wagners Dichtungen, von denen er wohl nur die drei erwähnten gelesen hatte, irgend eine höhere Bedeutung beizumessen. Als er auf Wagners „Nibelungen“ mit den Worten aufmerksam gemacht wurde: „Kennen Sie die Nibelungen von Richard Wagner? Die müssen Sie bewundern, ich sage, Sie müssen, das ist zum Niederknien und Fußküssen!“ antwortete er: „Sie sind der Mann nicht, der mir vorzuschreiben hat, was ich bewundern soll!“ [3]) Da zweifelsohne das Musikdrama eine weniger einfache Gattung ist als das Wortdrama, so kann man mit größerem Rechte das Umgekehrte von Bartels Meinung behaupten: daß nämlich Wagner erst da anfängt, wo Hebbel aufhört. Schon eine eingehendere Betrachtung der Nibelungendichtungen beider wird die Berechtigung dieser Behauptung dartun. Daß durch die Theorie des „Kunstwerkes der Zukunft“ das Dasein des rezitierenden Dramas selbst bedroht werde, diese Befürchtung, die R. v. Gottschall einmal ausspricht, ist natürlich vollkommen unbegründet.

Ebenso wie Bartels, können auch die zahlreichen Herausgeber Hebbels, vor allen der verdienstvolle Veranstalter der historisch-kritischen Ausgabe von Hebbels Werken, Richard Maria Werner[4]), gar nicht genug Worte des Lobes für dessen

[1]) Erinnerungen an Hebbel, 94.
[2]) Kuh, Biogr. Hebbels, II, 579f.
[3]) Brief Hebbels an Julius Campe in Hamburg, Nachlese, II, 249.
[4]) Berlin 1901, J. B. Behrs Verlag.

Nibelungendichtung finden, indem sie die stark hervortretenden Mängel, Schwächen und Fehler derselben unerwähnt lassen oder gar zu Vorzügen stempeln. Zum mindesten ist es eine starke Übertreibung, wenn sie Hebbels Nibelungen als „ein bis jetzt unerreichtes Meisterwerk“ hinstellen, da kein Dichter vor ihm, keiner nach ihm schon im dramatischen Stil so die rechte Art für die Recken des alten Liedes gefunden habe, und die Charakteristik seiner Helden, seiner Frauengestalten für so scharf, so wahr und ausgeglichen in jedem Bezuge halten, daß wir bewundernd dastünden vor einer der größten Taten, welche die Dichtkunst überhaupt vollbracht habe, wenn sie Hebbel den „prädestinierten Erneuerer der Nibelungen“ nennen und „einen Dolmetsch der Sage, wie es keinen anderen gab“, als ob ein Richard Wagner niemals existiert habe! Und dabei müßte sie doch eine unbefangene Vergleichung beider Dichtungen vom Standpunkte der Sage aus lehren, wer Größeres geleistet hat, und wessen Drama lediglich als Buchdrama zu betrachten ist, mag es auch infolge einzelner, rein dichterischer Vorzüge den Schillerpreis erhalten haben!

Daß Wagner, der eine ganz neue Kunstgattung schuf, bei seinen Zeitgenossen vielfach auf Verkennung und heftigen Widerspruch stieß, erscheint uns heute begreiflich: daß aber auch Hebbel, dessen Dichtungen doch keineswegs neue und schwerverständliche Probleme bieten, bei seinen Zeitgenossen wenig Anerkennung fand, sondern oft einer schroff ablehnenden Haltung begegnete, diese Tatsache dürfte doch immerhin einer genaueren Prüfung und Erwägung wert sein! Wie? Dichter und Schriftsteller wie Karl Gutzkow, Grillparzer, Richard Wagner, Karl Goedeke, Laube, Otto Ludwig, Ferdinand Gregorovius u. a. m. sollten aus bloßem Neide, Mißverständnisse und reiner Unkenntnis und Unfähigkeit der Beurteilung des wahren Wertes von Hebbels Schöpfungen zu einem abfälligen Urteile über ihren Fachgenossen gelangt sein? Gutzkow freilich schlug in seinem geistvollen, zum großen Teil gegen Hebbel gerichteten Buche: „Dionysius Longinus“ oder: Über den ästhetischen Schwulst in der neueren deutschen Literatur“[1]), in welchem er nicht nur dem Dichter Grübelei, Geisthaschen, Analysiersucht, Spitzfindigkeit,

[1]) 2. Aufl., Stuttgart 1878.

Sophisterei, raffinierteste Pointensucht, ausgeklügelte und aus den Fingern gesogene psychologische Probleme, sondern auch dem Menschen Größenwahn, Bettlerdreistigkeit, sein „stetes Bummeln unter einem Trupp von Ladendienern und Handlungsbeflissenen" u. a. m. vorwirft, einen so bissigen und gereizten Ton an, daß dem Buche kein großer sachlicher Wert beigemessen werden kann. Ebenso bekundet Grillparzer in der Beurteilung anderer Größen, wie z. B. des Musikers Karl Maria von Weber, nicht immer einen vorurteilsfreien Blick. Unablässig mäkelte er an Hebbel herum, nannte ihn „in Ideen verbissen, geschmacklos und übertrieben" und verspottete ihn in einem Epigramm[1]):

„Herr Alfred Becher[2]) und Friedrich Hebbel,
Sie tappen beid' im ästhetischen Nebbel;
Gefällt euch das doppelte B aber nicht,
So denkt, es sei ein Nebel, der dicht."

Als Ferdinand Gregorovius sich 1864 die Nibelungen Hebbels vom Grafen von Schack geliehen hatte, staunte er über „die Gewöhnlichkeit in der Auffassung, Darstellung und Sprache dieses letzten Produktes des jüngst verstorbenen Dichters. Nichts von echter Tragik; Menschen ohne Blut; Helden nirgends; kein großer Zug; alles ins Bürgerliche abgeplattet, trotz eingemischter Edda-Phantastik." Aus dem Nibelungenstoffe könnte seiner Ansicht nach nur etwas werden unter dem großen Griffe eines Äschylus.[3])

Auf die Urteile der übrigen oben erwähnten Männer werde ich an den betreffenden Stellen zurückkommen, wo von ihnen gehandelt werden soll; hier will ich nur erwähnen, daß der Literarhistoriker Karl Goedeke Hebbels Nibelungen für ein noch unter Raupach stehendes „krudes Puppenspiel" erachtete. Wie er zu diesem Urteil gekommen ist, wird im Verlaufe der Abhandlung deutlich werden.

Es muß anerkannt werden, daß Hebbel von je groß gedacht hat von seiner Kunst, und seine ungeteilte, rücksichtslose Hingabe an ein großes Streben ist des höchsten Lobes würdig. Seine

---

[1]) Vgl. Kuh, a. a. O. II, 668, Grillparzer, Sämtl. Werke, Stuttgart, Cotta, III^{5}, 166; Leipzig, Hesse, II, 182.

[2]) Musikkritiker Wiens, 1848 erschossen.

[3]) Römische Tagebücher, Stuttgart 1892, 264f.

Tragödie habe, was aber hier kein Fehler sei.[1]) Als der Lust-spieldichter Karl Töpfer (1792—1871) sich verführen ließ, diese[illegible] Gedicht zu einem Lustspiele zu verarbeiten, sprach sich Goeth[illegible] (4. Febr. 1829 zu Eckermann) mit Recht dagegen aus.[2]) Dagege[illegible] antwortete Goethe auf die Frage v. d. Hagens, ob aus der s[illegible] reichen epischen Dichtung des Nibelungenliedes sich Stoff z[illegible] einer Tragödie herausholen lasse, die Frage sei allerdings be-deutend. In der Tat ist nicht zu leugnen, daß das Lied in de[illegible] Aufbau der Handlung weit mehr Dramatisches hat als irgen[illegible] eins der andern Kunstepen, insofern wir von Stufe zu Stufe ei[illegible] ungeheures Schicksal durch das ganze Gedicht hin mit un-erbittlicher Folgerichtigkeit vorwärtsschreiten sehen.[3]) Schon Heinrich Heine hat auf die große gewaltige Kraft und die Riesenleidenschaften hingewiesen, die sich in diesem Gedichte bewegen und von denen sich ein Franzose schwerlich einen Begriff machen kann. Im Hinblick auf diese tragischen Momente und die tragische Wirkung, die das Epos hervorruft, behauptete Hebbel, daß der Schöpfer unseres Liedes in der Konzeption Dramatiker sei vom Wirbel bis zum Zeh, und leitete daraus die Berechtigung her, den Stoff mit allen Fasern auf die Bühne zu verpflanzen. In seiner Kritik der Geibelschen „Brunhild" er-klärte er es für eine offene Frage der Literatur, ob das mittel-alterliche Epos eine dramatische Behandlung vertrage.

Da Hebbel mit den „Nibelungen" ein Gebiet beschritt, das ihm völlig fremd war und wofür seine Kenntnisse und An-lagen nicht ausreichten, so sah er sich genötigt, auf brieflichem Wege von berühmten Fachgenossen sich über das Thema ers[illegible] Rats zu erholen. Er schrieb ein wenig prahleris[illegible] wenig selbstgefällig, wie dies jenen Personen gegen[illegible] war, vor denen er seine Schwächen verhüllen u[illegible] wandlung von falscher Scham innerlich freier [illegible] putierlicher erscheinen wollte, als tatsächlic[illegible] von Üchtritz erwiderte ihm auf seine Anfra[illegible] nicht bestreiten, daß die Umdichtung eine[illegible]

[1]) Briefw. 26. Dez. 1797.

[2]) Gespräche, herausg. von W. v. Bieder[illegible]

[3]) Vgl. Vogt in „Vogt und Kochs Gesch[illegible] 1904, I, 160.

[4]) Br. II, 283.

Sophisterei, raffinierteste Pointensucht, ausgeklügelte und aus den Fingern gesogene psychologische Probleme, sondern auch dem Menschen Größenwahn, Bettlerdreistigkeit, sein „stetes Bummeln unter einem Trupp von Ladendienern und Handlungsbeflissenen“ u. a. m. vorwirft, einen so bissigen und gereizten Ton an, daß dem Buche kein großer sachlicher Wert beigemessen werden kann. Ebenso bekundet Grillparzer in der Beurteilung anderer Größen, wie z. B. des Musikers Karl Maria von Weber, nicht immer einen vorurteilsfreien Blick. Unablässig mäkelte er an Hebbel herum, nannte ihn „in Ideen verbissen, geschmacklos und übertrieben“ und verspottete ihn in einem Epigramm[1]):

„Herr Alfred Becher[2]) und Friedrich Hebbel,
Sie tappen beid' im ästhetischen Nebbel;
Gefällt euch das doppelte B aber nicht,
So denkt, es sei ein Nebel, der dicht.“

Als Ferdinand Gregorovius sich 1864 die Nibelungen Hebbels vom Grafen von Schack geliehen hatte, staunte er über „die Gewöhnlichkeit in der Auffassung, Darstellung und Sprache dieses letzten Produktes des jüngst verstorbenen Dichters. Nichts von echter Tragik; Menschen ohne Blut; Helden nirgends; kein großer Zug; alles ins Bürgerliche abgeplattet, trotz eingemischter Edda-Phantastik.“ Aus dem Nibelungenstoffe könnte seiner Ansicht nach nur etwas werden unter dem großen Griffe eines Äschylus.[3])

Auf die Urteile der übrigen oben erwähnten Männer werde ich an den betreffenden Stellen zurückkommen, wo von ihnen gehandelt werden soll; hier will ich nur erwähnen, daß der Literarhistoriker Karl Goedeke Hebbels Nibelungen für ein noch unter Raupach stehendes „krudes Puppenspiel“ erachtete. Wie er zu diesem Urteil gekommen ist, wird im Verlaufe der Abhandlung deutlich werden.

Es muß anerkannt werden, daß Hebbel von je groß gedacht hat von seiner Kunst, und seine ungeteilte, rücksichtslose Hingabe an ein großes Streben ist des höchsten Lobes würdig. Seine

---

[1]) Vgl. Kuh, a. a. O. II, 668, Grillparzer, Sämtl. Werke, Stuttgart, Cotta, III[5], 166; Leipzig, Hesse, II, 182.

[2]) Musikkritiker Wiens, 1848 erschossen.

[3]) Römische Tagebücher, Stuttgart 1892, 264f.

Nibelungendichtung finden, indem sie die stark hervortretenden Mängel, Schwächen und Fehler derselben unerwähnt lassen oder gar zu Vorzügen stempeln. Zum mindesten ist es eine starke Übertreibung, wenn sie Hebbels Nibelungen als „ein bis jetzt unerreichtes Meisterwerk“ hinstellen, da kein Dichter vor ihm, keiner nach ihm schon im dramatischen Stil so die rechte Art für die Recken des alten Liedes gefunden habe, und die Charakteristik seiner Helden, seiner Frauengestalten für so scharf, so wahr und ausgeglichen in jedem Bezuge halten, daß wir bewundernd dastünden vor einer der größten Taten, welche die Dichtkunst überhaupt vollbracht habe, wenn sie Hebbel den „prädestinierten Erneuerer der Nibelungen“ nennen und „einen Dolmetsch der Sage, wie es keinen anderen gab“, als ob ein Richard Wagner niemals existiert habe! Und dabei müßte sie doch eine unbefangene Vergleichung beider Dichtungen vom Standpunkte der Sage aus lehren, wer Größeres geleistet hat, und wessen Drama lediglich als Buchdrama zu betrachten ist, mag es auch infolge einzelner, rein dichterischer Vorzüge den Schillerpreis erhalten haben!

Daß Wagner, der eine ganz neue Kunstgattung schuf, bei seinen Zeitgenossen vielfach auf Verkennung und heftigen Widerspruch stieß, erscheint uns heute begreiflich: daß aber auch Hebbel, dessen Dichtungen doch keineswegs neue und schwerverständliche Probleme bieten, bei seinen Zeitgenossen wenig Anerkennung fand, sondern oft einer schroff ablehnenden Haltung begegnete, diese Tatsache dürfte doch immerhin einer genaueren Prüfung und Erwägung wert sein! Wie? Dichter und Schriftsteller wie Karl Gutzkow, Grillparzer, Richard Wagner, Karl Goedeke, Laube, Otto Ludwig, Ferdinand Gregorovius u. a. m. sollten aus bloßem Neide, Mißverständnisse und reiner Unkenntnis und Unfähigkeit der Beurteilung des wahren Wertes von Hebbels Schöpfungen zu einem abfälligen Urteile über ihren Fachgenossen gelangt sein? Gutzkow freilich schlug in seinem geistvollen, zum großen Teil gegen Hebbel gerichteten Buche: „Dionysius Longinus“ oder: Über den ästhetischen Schwulst in der neueren deutschen Literatur“[1]), in welchem er nicht nur dem Dichter Grübelei, Geisthaschen, Analysiersucht, Spitzfindigkeit,

[1]) 2. Aufl., Stuttgart 1878.

Sophisterei, raffinierteste Pointensucht, ausgeklügelte und aus den Fingern gesogene psychologische Probleme, sondern auch dem Menschen Größenwahn, Bettlerdreistigkeit, sein „stetes Bummeln unter einem Trupp von Ladendienern und Handlungsbeflissenen" u. a. m. vorwirft, einen so bissigen und gereizten Ton an, daß dem Buche kein großer sachlicher Wert beigemessen werden kann. Ebenso bekundet Grillparzer in der Beurteilung anderer Größen, wie z. B. des Musikers Karl Maria von Weber, nicht immer einen vorurteilsfreien Blick. Unablässig mäkelte er an Hebbel herum, nannte ihn „in Ideen verbissen, geschmacklos und übertrieben" und verspottete ihn in einem Epigramm[1]):

„Herr Alfred Becher[2]) und Friedrich Hebbel,
Sie tappen beid' im ästhetischen Nebbel;
Gefällt euch das doppelte B aber nicht,
So denkt, es sei ein Nebel, der dicht."

Als Ferdinand Gregorovius sich 1864 die Nibelungen Hebbels vom Grafen von Schack geliehen hatte, staunte er über „die Gewöhnlichkeit in der Auffassung, Darstellung und Sprache dieses letzten Produktes des jüngst verstorbenen Dichters. Nichts von echter Tragik; Menschen ohne Blut; Helden nirgends; kein großer Zug; alles ins Bürgerliche abgeplattet, trotz eingemischter Edda-Phantastik." Aus dem Nibelungenstoffe könnte seiner Ansicht nach nur etwas werden unter dem großen Griffe eines Äschylus.[3])

Auf die Urteile der übrigen oben erwähnten Männer werde ich an den betreffenden Stellen zurückkommen, wo von ihnen gehandelt werden soll; hier will ich nur erwähnen, daß der Literarhistoriker Karl Goedeke Hebbels Nibelungen für ein noch unter Raupach stehendes „krudes Puppenspiel" erachtete. Wie er zu diesem Urteil gekommen ist, wird im Verlaufe der Abhandlung deutlich werden.

Es muß anerkannt werden, daß Hebbel von je groß gedacht hat von seiner Kunst, und seine ungeteilte, rücksichtslose Hingabe an ein großes Streben ist des höchsten Lobes würdig. Seine

---

[1]) Vgl. Kuh, a. a. O. II, 668, Grillparzer, Sämtl. Werke, Stuttgart, Cotta, III[5], 166; Leipzig, Hesse, II, 182.

[2]) Musikkritiker Wiens, 1848 erschossen.

[3]) Römische Tagebücher, Stuttgart 1892, 264f.

des Vor und Nach, des Gesagten und Geschehenen, der Dichtung und ihrer Stoffe gedrängt, d. h. man gelangt allmählich auf den kritischen Standpunkt.

Aber selbst dann, wenn man sich zu Scherers Ansichten in Widerspruch setzt und den Standpunkt vertritt, daß das Nibelungenlied ein nach einem einheitlichen und großartigen Plane angelegtes Gedicht eines einzigen Mannes ist, welcher das ihm in Form von einzelnen Liedern überkommene Material nach bestimmten Grundsätzen auswählte und zum Epos verarbeitete, muß man zugeben, daß dem Dichter „hier und da ein Widerspruch stehen blieb, daß er nicht überall den Stoff mit der neuen Umgebung in harmonischen Einklang zu bringen vermochte“, was bei der Beschaffenheit der von ihm benutzten jedenfalls ungleichartigen Lieder nicht zu vermeiden war.[1])

Für den Dramatiker Hebbel sind jedenfalls die von Höfler und Gärtner aufgestellten Ansichten von der inneren Einheit des Gedichtes geradezu verhängnisvoll geworden. Denn er hielt es für Pflicht und Ruhm zugleich, dem Epiker „mit schuldiger Ehrfurcht für seine Intentionen“ auf Schritt und Tritt überallhin zu folgen, selbst an den Stellen, wo es ohne Frage poetisch und dramatisch schicklicher gewesen wäre, davon abzuweichen und andere Quellen zu benutzen, einzelnes auszudehnen oder zu kürzen oder ganz fortzulassen, und er bedauerte es lebhaft, daß er soviel habe über Bord werfen müssen. „Ausgeschieden kann absolut nichts werden, darin unterscheidet sich das Gedicht von den Homerischen.“[2]) Diese Äußerung zeigt, daß ihm eben die Erkenntnis abging, daß das Epos nur eine abgeschwächte Bearbeitung der ursprünglichen Sage ist, die in jenem nur ganz unvollkommen zur Darstellung gelangt ist, eine Erkenntnis, die Richard Wagner schon einige Jahre früher gekommen war, als er, auf die ursprünglichen Quellen der Sage zurückgehend, das Epos als alleinige Quelle seiner Dichtung verwarf.

Auch andere Dramatiker, die gleich Uhland das Epos auf die Bühne bringen wollten, waren in demselben Irrtum befangen wie Hebbel. So Reinald Reimar, der sich in seinem Trauerspiel „Chriemhilds Rache“ von allen Bearbeitern am genauesten, sogar bis in die nebensächlichen Dinge und untergeordneten Züge, an den Gang

[1]) Vgl. Wolfg. Golther, Gesch. der deutsch. Lit., Kürschner, Bd. 163, 313.
[2]) Briefw. II, 235.

Sophisterei, raffinierteste Pointensucht, ausgeklügelte und aus den Fingern gesogene psychologische Probleme, sondern auch dem Menschen Größenwahn, Bettlerdreistigkeit, sein „stetes Bummeln unter einem Trupp von Ladendienern und Handlungsbeflissenen“ u. a. m. vorwirft, einen so bissigen und gereizten Ton an, daß dem Buche kein großer sachlicher Wert beigemessen werden kann. Ebenso bekundet Grillparzer in der Beurteilung anderer Größen, wie z. B. des Musikers Karl Maria von Weber, nicht immer einen vorurteilsfreien Blick. Unablässig mäkelte er an Hebbel herum, nannte ihn „in Ideen verbissen, geschmacklos und übertrieben“ und verspottete ihn in einem Epigramm[1]):

„Herr Alfred Becher[2]) und Friedrich Hebbel,
Sie tappen beid' im ästhetischen Nebbel;
Gefällt euch das doppelte B aber nicht,
So denkt, es sei ein Nebel, der dicht.“

Als Ferdinand Gregorovius sich 1864 die Nibelungen Hebbels vom Grafen von Schack geliehen hatte, staunte er über „die Gewöhnlichkeit in der Auffassung, Darstellung und Sprache dieses letzten Produktes des jüngst verstorbenen Dichters. Nichts von echter Tragik; Menschen ohne Blut; Helden nirgends; kein großer Zug; alles ins Bürgerliche abgeplattet, trotz eingemischter Edda-Phantastik.“ Aus dem Nibelungenstoffe könnte seiner Ansicht nach nur etwas werden unter dem großen Griffe eines Äschylus.[3])

Auf die Urteile der übrigen oben erwähnten Männer werde ich an den betreffenden Stellen zurückkommen, wo von ihnen gehandelt werden soll; hier will ich nur erwähnen, daß der Literarhistoriker Karl Goedeke Hebbels Nibelungen für ein noch unter Raupach stehendes „krudes Puppenspiel“ erachtete. Wie er zu diesem Urteil gekommen ist, wird im Verlaufe der Abhandlung deutlich werden.

Es muß anerkannt werden, daß Hebbel von je groß gedacht hat von seiner Kunst, und seine ungeteilte, rücksichtslose Hingabe an ein großes Streben ist des höchsten Lobes würdig. Seine

---

[1]) Vgl. Kuh, a. a. O. II, 668, Grillparzer, Sämtl. Werke, Stuttgart, Cotta, III[5], 166; Leipzig, Hesse, II, 182.

[2]) Musikkritiker Wiens, 1848 erschossen.

[3]) Römische Tagebücher, Stuttgart 1892, 264f.

Tragödie habe, was aber hier kein Fehler sei.[1]) Als der Lustspieldichter Karl Töpfer (1792—1871) sich verführen ließ, dieses Gedicht zu einem Lustspiele zu verarbeiten, sprach sich Goethe (4. Febr. 1829 zu Eckermann) mit Recht dagegen aus.[2]) Dagegen antwortete Goethe auf die Frage v. d. Hagens, ob aus der so reichen epischen Dichtung des Nibelungenliedes sich Stoff zu einer Tragödie herausholen lasse, die Frage sei allerdings bedeutend. In der Tat ist nicht zu leugnen, daß das Lied in dem Aufbau der Handlung weit mehr Dramatisches hat als irgend eins der andern Kunstepen, insofern wir von Stufe zu Stufe ein ungeheures Schicksal durch das ganze Gedicht hin mit unerbittlicher Folgerichtigkeit vorwärtsschreiten sehen.[3]) Schon Heinrich Heine hat auf die große gewaltige Kraft und die Riesenleidenschaften hingewiesen, die sich in diesem Gedichte bewegen und von denen sich ein Franzose schwerlich einen Begriff machen kann. Im Hinblick auf diese tragischen Momente und die tragische Wirkung, die das Epos hervorruft, behauptete Hebbel, daß der Schöpfer unseres Liedes in der Konzeption Dramatiker sei vom Wirbel bis zum Zeh, und leitete daraus die Berechtigung her, den Stoff mit allen Fasern auf die Bühne zu verpflanzen. In seiner Kritik der Geibelschen „Brunhild“ erklärte er es für eine offene Frage der Literatur, ob das mittelalterliche Epos eine dramatische Behandlung vertrage.

Da Hebbel mit den „Nibelungen“ ein Gebiet beschritt, das ihm völlig fremd war und wofür seine Kenntnisse und Anlagen nicht ausreichten, so sah er sich genötigt, auf brieflichem Wege von berühmten Fachgenossen sich über das Thema erst Rats zu erholen. Er schrieb ein wenig prahlerisch und ein wenig selbstgefällig, wie dies jenen Personen gegenüber seine Art war, vor denen er seine Schwächen verhüllen und in einer Anwandlung von falscher Scham innerlich freier und äußerlich reputierlicher erscheinen wollte, als tatsächlich der Fall war. von Üchtritz erwiderte ihm auf seine Anfrage[4]), Hebbel könne nicht bestreiten, daß die Umdichtung eines Epos in ein Drama

[1]) Briefw. 26. Dez. 1797.

[2]) Gespräche, herausg. von W. v. Biedermann, VII, 8.

[3]) Vgl. Vogt in „Vogt und Kochs Gesch. der deutschen Lit.“ 2. Aufl. 1904, I, 160.

[4]) Br. II, 283.

auch bei treuester Beibehaltung aller Motive und Charaktere ein so selbständiges Werk poetischen Schaffens wie nur irgend eines sei und einen der dichterischen Höhe jenes Epos durchaus ebenbürtigen Geist erfordere, auch eben durch die Treue der Übertragung und Umbildung nur erschwert, nicht erleichtert werde. Hebbel antwortete[1]), er stimme darin vollkommen bei, daß ein wirkliches Epos nur durch einen dem Schöpfer ebenbürtigen Geist in ein Drama umgedichtet werden könne, aber er halte die Nibelungen nicht für ein Epos, sondern für ein Drama in epischer Form. Es gehöre aber immer noch dramatischer Blick dazu, den großen Bau auf seine Grundmauern zurückzuführen. — Als aber Hebbel über diesen Gegenstand den Literarhistoriker Gervinus um seine Meinung bat, gestand ihm dieser in einem Briefe[2]) offen ein, daß es ihn schwer ankomme, seine aufrichtige Meinung zu sagen. „Ich habe es von jeher für eine Art Unmöglichkeit gehalten, die Figuren der alten Epen auf die Bühne zu bringen. Die Alten haben den Homer nicht dramatisiert; und sie hatten gleichwohl noch die Mittel, das Zeitkostüm zu treffen, was uns ganz unmöglich ist, da diese alten Gedichte selbst in der Mitte zwischen zwei ganz verschiedenen Zeiten schwanken. Dazu kommt dann noch die Mythe, die zur dramatischen Motivierung nicht gestattet sein sollte, und die, obgleich sie auf die Bühne nicht hereintritt, den breiten Hintergrund hinter der Bühne bei Ihnen ganz ausfüllt. Ich habe allen Respekt vor der zweifellosen Sicherheit, mit der Sie den ganzen Umfang dieser mythischen Bestandteile der alten Gedichte aufzunehmen wagten, vor der von aller Halbheit entfernten Entschlossenheit, mit der Sie dies getan haben, aber desto mehr Zweifel blieben mir selbst über die Statthaftigkeit, wie über Wirkung und Erfolg dieses kühnen Verfahrens.“

Der Ästhetiker Fr. Th. Vischer, mit dem Hebbel ebenfalls in Briefwechsel stand, und dessen in den „Kritischen Gängen“[3]) abgedruckte Abhandlung über die Nibelungen ihm lange Zeit als unwiderleglich galt[4]), meinte, daß das Lied zwar einen streng dramatischen Gang wandle und sich alles fast dramatisch aus

[1]) Br. II, S. 285.
[2]) Br. I, 457.
[3]) 2. Bd., Tübingen 1844, S. 399.
[4]) Br. II, 493.

den Charakteren entwickele, aber doch einer Bearbeitung al reines Drama widerstrebe, da der Stoff unserm modernen Emp finden schon zu fern läge. Er empfahl daher die Sage als Tex zu einer großen heroischen Oper, freilich in anderem Sinne al dies ungefähr zehn Jahre später R. Wagner durchführte, bewie aber darin wenig Scharfblick, daß er sich wie Hebbel allzu stren an das Epos hielt. Immerhin sind seine Ausführungen beachtens wert. „Für unsere Zeitaufgaben," schrieb er, „können wir nicht von den Nibelungen lernen, politisch sind sie gar nicht, allein i dieser einfachen Geschichte sprechen die ewigen Grundgefühl des Herzens so stark, daß uns dieser Trank Quellwasser nu äußerst heilsam sein kann ... Durch die mäßige Einführung de Wunderbaren gewinnt die Oper an reiner Menschlichkeit de Motive und bewahrt doch das Ahnungsvolle und die Atmosphär altdeutschen Heidentums, welche aus der dunklen alten Sage uns entgegenhaucht." Die Ansicht R. M. Werners[1]), Vischer habe dadurch, daß er den Nibelungenstoff nur für die Oper geeignet hielt, dem rezitierenden Drama ein Armutszeugnis ausgestellt, kann ich nicht teilen: schon Wieland hat in seinem „Versuch über das deutsche Singspiel"[2]) mythologische Stoffe als die eigentlichen Gegenstände des Singspiels und also der Oper bezeichnet, und R. v. Gottschall läßt den Nibelungenstoff wie alles großartig Sagenhafte nur für das Musikdrama, nicht für das rezitierende gelten. Heinrich Zöllner hat daher den märchenhaften Stoff der „Versunkenen Glocke" nach Hauptmanns Drama mit Geschick in eine Oper umgearbeitet.[3]) Gustav Freytag schrieb zu der Zeit, als Hebbel starb[4]): „Wir Deutschen stehen zur epischen Sage weit ungünstiger (als die Griechen), sie ist für uns eine verschüttete Welt. Auch wo die moderne Gelehrsamkeit in weiten Kreisen Kunde davon verbreitet hat, wie von Homer und den Nibelungen, ist die Kenntnis und Freude daran ein Vorrecht der Gebildeten. Unsere Bühne ist aber sehr viel realistischer geworden als jene griechische, und fordert von den Charakteren weit reichlicheres Detail, kräftiges und gesundes Aussehen."

---

[1]) Einl. S. VIII.
[2]) Im „Teutschen Merkur" 1775.
[3]) Berlin 1899.
[4]) Technik des Dramas, Leipzig 1863, S. 240.

Wie Vischer, so hielt sich auch L. Uhland in seiner breit ausgeführten Skizze des dramatischen Entwurfes zu zwei fünfaktigen Trauerspielen: Siegfrieds Tod und Kriemhilds Rache, eine Übertragung der Abenteuer 13—17 und 27—39 des Liedes in dramatische Form, der Hauptsache nach streng an das Epos, doch ergänzte er, wie man aus Randbemerkungen ersieht, die Lücken der Sage nicht durch eigene Erfindungen, sondern in vorsichtiger Weise durch Angaben aus der Völsungasage und Thidreksage. Indessen ist Uhland noch zu rechter Zeit die Erkenntnis gekommen, daß der rein epische Gang der Handlung den Anforderungen der Dramatik nicht genügt, und er hat daher diese Skizze unausgeführt gelassen.

Sehen wir nun, wie die Schriftsteller, Literaten und Sagenforscher über die Umwandlung des epischen Stoffes in ein Drama, insbesondere über die Hebbelsche Bearbeitung geurteilt haben. Grillparzer „verwarf die Wahl dieses Stoffes zur dramatischen Bearbeitung".[1]) Laube urteilte nach der Wiener Aufführung von Hebbels Nibelungen, daß der episch verbliebene Grundcharakter des Stückes, sowie der epische Gang in schwerer Sprache das Publikum vielfach ermüdet habe. Otto Ludwig meinte, die Hebbelschen Figuren, weil sie nicht Naturvermögen wie die Shakespeares, sondern Denkarten, Lebensanschauungen darstellten, seien überhaupt epischer Art.[2]) Robert Waldmüller äußerte in dem Vorworte zu seinem Drama „Brunhild" Bedenken gegen die Möglichkeit einer wirklich tragischen Behandlung des Epos und glaubte, daß nichts den Dichter nötige, bei einer Dramatisierung der Siegfriedssage allein das Epos als Quelle zu benutzen. Wenn er aber schließt: „Die Nibelungenmythe ist eine Zaubermythe. Das Eingreifen des Zaubers schließt das freie Spiel der Leidenschaften aber aus. Ohne dieses gibt es keine tragische Schuld. Folglich ist aus dem Epos eine Tragödie nicht zu machen," so ist dieser Schluß nicht stichhaltig. Denn auch bei Shakespeare und in Goethes „Faust" ragt das Zauberhafte und Wunderbare unheimlich, geheimnisvoll und furchtbar in die Wirklichkeit herein als Symbol der Nachtseite des menschlichen Gemütes, und trotz dieses phantastisch-mythischen Beiwerks sind

[1]) „Aus dem Tagebuch der Freiin von Knorr" (Jahrb. der Grillparzer-Gesellschaft, V, 331).

[2]) Studien, Leipzig 1891, I, 359. 26.

die Motive der handelnden Personen menschlich und verständlich. Hermann Kurz hielt den epischen Stoff des Liedes nicht für die dramatische Bearbeitung geeignet.[1]) Max Koch bedauert, daß Hebbel sich nicht durch die Untersuchungen des Goethe-Schillerschen Briefwechsels über den Unterschied von Epos und Drama habe warnen lassen.[2]) Dr. Georg Reinhard Röpe, der Hebbel verschiedene Mißgriffe nachweist, auf die wir unten zurückkommen werden, hält dessen Dichtung überhaupt für kein Drama im höheren Sinne, sondern im Grunde nur ein in Szenen und Personen verteiltes Epos, da er das Wagestück unternommen, die ganze alte Sage mit allen ihren Motiven und in ihrem ganzen Gange auf der Bühne uns vorzuführen.[3]) Hans von Wolzogen in seiner trefflichen, von R. v. Gottschall ausnehmend gelobten Schrift: „Der Nibelungenmythos in Sage und Literatur"[4]) wirft Hebbel seinen Eigensinn vor, daß er das Epos „mit all seinen bewegten Mißhelligkeiten so recht herb und hart auf die Szene gesetzt" habe. Karl Rehorn tadelt Hebbel, daß er die Fabel und die Charaktere ohne weiteres aus dem Epos herübergenommen.[5]) Seine Charaktere seien „verzerrt". „Wenige Szenen ausgenommen, fehlt es ihnen sämtlich an Würde in der Haltung und Sprache, wie an Wärme der Empfindung; die vielfach gebrauchten Bilder sind in der Mehrzahl unedel, nicht selten bedenklich und bisweilen sogar entschieden anstößig." Stein behauptet, Hebbel, in gar zu ängstlichem Anschluß an den epischen Gang und die undramatischen Motive des Liedes, sei von der Lösung des Problems, den Nibelungenhort für die Bühne zu gewinnen, noch weit entfernt.[6]) Karl Weitbrecht bestreitet die Wahrheit der Behauptung Fr. Th. Vischers, daß schon im Liede sich alles fast dramatisch aus den Charakteren entwickele, wenigstens für den ersten Teil desselben, und meint, Hebbel habe es

---

[1]) Literaturgesch. 1872, S. 565a.

[2]) Koch und Vogt, Gesch. der deutschen Literatur. Leipzig 1904. II, 470.

[3]) „Die moderne Nibelungendichtung". Hamburg 1869, S. 38f.

[4]) Berlin, W. Weber, 1876, S. 100.

[5]) „Die Nibelungen in der deutschen Poesie". Programm der Musterschule zu Frankfurt a. M. 1876. „Die deutsche Sage von den Nibelungen in der deutschen Poesie". Frankfurt a. M. 1877, S. 144.

[6]) „Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel." Progr. der Gewerbeschule Mülhausen 1883.

weist in der Sage kein Gegenbild auf, sondern ist nach ungefährem Meinen, nach ungefährer Möglichkeit hinzugedichtet. Hebbels Schilderungen des germanischen Heidentums sind nicht Ergebnisse unbefangenen Quellenstudiums, sondern vielfach nur willkürliche Ausgeburten seines eigenen Hirns, wobei sein Ausspruch: „Ich wollte dem Publikum bloß das große Nationalepos ohne eigene Zutat dramatisch näher rücken“ [1]), was diese Zutaten betrifft, nicht allzu wörtlich zu nehmen ist. Die Äußerung des Musikers Kulke [2]), Hebbel hätte die Edda ebensogut gekannt wie Sophokles und Shakespeare, ist mit großer Vorsicht aufzunehmen: denn Wolfgang Golther („Die Edda in deutscher Nachbildung“ [3])) kommt zu dem Urteile, daß Hebbel den nordischen Quellen gegenüber, wie zu dem großen Nibelungenstoffe überhaupt, nicht das mindeste tiefere verständnisvolle Verhältnis bekunde, und daß, wenn ihre — d. i. Hebbels und Geibels — Dramen irgend welche Vorzüge enthielten, diese aus ihrer sonstigen poetischen Tätigkeit, keineswegs aus ihrer Beschäftigung mit dem edlen Stoffe stammten. Dr. Karl Zeiß, ein Herausgeber Hebbels, schreibt in der Einleitung: „Einiges hat der Dichter auch aus den nordischen Quellen geschöpft, die er nach dem Stande der damaligen wissenschaftlichen Forschung als die älteren ansah.“ Danach müßten die — aus dem Ende des neunten Jahrhunderts stammenden — Eddalieder jünger sein als das um 1210 zum Abschluß gelangte Nibelungenlied, oder was hat jene Äußerung für einen Sinn?

Wenn Hebbel in seiner Vorrede bemerkt, daß es der Zweck seines Trauerspiels sei, den dramatischen Schatz des Liedes für die reale Bühne flüssig zu machen, nicht aber den poetisch-mythischen Gehalt des weitgestreckten, altnordischen Sagenkreises, dem es selbst angehöre, zu ergründen, so bekennt er damit, daß er sich von vornherein die Grenzen enger gesteckt und die dichterische Aufgabe leichter gemacht habe als Wagner, dem es gerade auf das ankam, was jener verschmähte. Denn es ist leichter, aus dem alten Epos den Kern der vermeintlichen Tragödie rund herauszuschälen, als mit Herbeiziehung der wichtigsten Quellen auf den Grundstoff der Sage zurückzugehen und

1) Br. II, 68.
2) a. a. O. S. 63.
3) Kochs Zeitschr. f. vergleichende Lit.-Gesch. VI, 275—305.

drückt, z. B. den Blitz als eine Schlange, das Alter als einen wankenden Greis darstellt, oder wenn er eine Person allegorisiert, wie Goethe im zweiten Teile des „Faust“ die Helena, so geschieht dies stets für jeden einzelnen Fall, ja für jedes einzelne Wort in bewußter Absichtlichkeit. Von einem solchen bewußten Gestalten des Stoffes kann, wie von einem poetischen Erfinden überhaupt, bei einem epischen Dichter jener mittelalterlichen Zeit keine Rede sein, mithin ist der Ausdruck „Allegorie“ hier unzulässig. Scherer hat sich in dem obenerwähnten Aufsatze über die „Nibelungen“ in den „Preuß. Jahrbüchern“ sogar zu der Behauptung verstiegen: „Der — Epiker jener Zeit — weiß nicht einmal, daß er mit seinen Geisteskräften ein Gedicht schafft.“ Wenn z. B. die Geschichte von Gunthers und seiner Burgunden Tod derartig umgewandelt wurde, daß sie mit der fränkischen Dichtung von Siegfried dem Drachentöter zu einer Sage verschmolz, so geschah dies durch einen notwendigen Prozeß, der in der dichterischen Phantasie sich ohne bewußte Absicht vollzog. Das Nibelungenlied gehört einer Zeit an, in der das deutsche Volk die mythischen Erinnerungen der Vorzeit schon fast ganz verloren hatte; was ihm davon geblieben, war aus lebendigem Bewußtsein geschwunden und blieb als halb oder ganz Unverstandenes nur äußerlich haften. Wenn also der Epiker in jener mystischen oder Nebelregion, wie sie Hebbel nennt, in der jene Zauberwesen und Zaubermittel eine Rolle spielen, überhaupt nicht mehr heimisch war, da er die Erinnerungen daran verloren hatte, so kann füglich auch von einem „Sichhüten, Sichinachtnehmen“, in diese Regionen wieder hineinzugeraten, gar nicht die Rede sein, und es darf dem Dichter des Liedes keine bewußte Absichtlichkeit in mythischen und poetischen Dingen untergeschoben werden. Denn die Sagenpoesie ist nicht allegorischen, sondern symbolischen Charakters. Symbolisch ist die Poesie, wenn es dem Dichter zwar zunächst einzig um den darzustellenden besonderen Gegenstand zu tun ist, dieser aber so beschaffen ist, daß sich in ihm auch allgemeine Gedanken aussprechen. Der Mythus von Siegfried, wie ihn die religiöse Natur der Franken besang, ist symbolisierte Natur, und die Poesie hat diese Umwandlung der Naturereignisse in göttliche Geschichte bewirkt. Der Drang, das Unaussprechliche mitzuteilen, läßt Symbole entstehen, durch die das Äußere, Ferne und

weist in der Sage kein Gegenbild auf, sondern ist nach ungefährem Meinen, nach ungefährer Möglichkeit hinzugedichtet. Hebbels Schilderungen des germanischen Heidentums sind nicht Ergebnisse unbefangenen Quellenstudiums, sondern vielfach nur willkürliche Ausgeburten seines eigenen Hirns, wobei sein Ausspruch: „Ich wollte dem Publikum bloß das große Nationalepos ohne eigene Zutat dramatisch näher rücken“ [1]), was diese Zutaten betrifft, nicht allzu wörtlich zu nehmen ist. Die Äußerung des Musikers Kulke [2]), Hebbel hätte die Edda ebensogut gekannt wie Sophokles und Shakespeare, ist mit großer Vorsicht aufzunehmen: denn Wolfgang Golther („Die Edda in deutscher Nachbildung“ [3])) kommt zu dem Urteile, daß Hebbel den nordischen Quellen gegenüber, wie zu dem großen Nibelungenstoffe überhaupt, nicht das mindeste tiefere verständnisvolle Verhältnis bekunde, und daß, wenn ihre — d. i. Hebbels und Geibels — Dramen irgend welche Vorzüge enthielten, diese aus ihrer sonstigen poetischen Tätigkeit, keineswegs aus ihrer Beschäftigung mit dem edlen Stoffe stammten. Dr. Karl Zeiß, ein Herausgeber Hebbels, schreibt in der Einleitung: „Einiges hat der Dichter auch aus den nordischen Quellen geschöpft, die er nach dem Stande der damaligen wissenschaftlichen Forschung als die älteren ansah.“ Danach müßten die — aus dem Ende des neunten Jahrhunderts stammenden — Eddalieder jünger sein als das um 1210 zum Abschluß gelangte Nibelungenlied, oder was hat jene Äußerung für einen Sinn?

Wenn Hebbel in seiner Vorrede bemerkt, daß es der Zweck seines Trauerspiels sei, den dramatischen Schatz des Liedes für die reale Bühne flüssig zu machen, nicht aber den poetisch-mythischen Gehalt des weitgestreckten, altnordischen Sagenkreises, dem es selbst angehöre, zu ergründen, so bekennt er damit, daß er sich von vornherein die Grenzen enger gesteckt und die dichterische Aufgabe leichter gemacht habe als Wagner, dem es gerade auf das ankam, was jener verschmähte. Denn es ist leichter, aus dem alten Epos den Kern der vermeintlichen Tragödie rund herauszuschälen, als mit Herbeiziehung der wichtigsten Quellen auf den Grundstoff der Sage zurückzugehen und

[1]) Br. II, 68.
[2]) a. a. O. S. 63.
[3]) Kochs Zeitschr. f. vergleichende Lit.-Gesch. VI, 275—305.

schönes poetisches Gewand gekleideten Vorworte, das seiner Frau Christine Henriette, geb. Engehausen, gewidmet ist, erzählt er zwar, schon in seiner Jugend, „ein halber Knabe noch“, von dem Nibelungenliede ergriffen worden zu sein. Tatsächlich aber hatte er, bei seiner kümmerlichen Jugendbildung in dem Dorfe Wesselburen, vor dem zweiundzwanzigsten Lebensjahre keine Gelegenheit, das Epos irgendwo kennen zu lernen — eine Wohltat, die minderbegabten Sterblichen schon auf der Schule zuteil wird — denn er versichert in seinen Tagebüchern (II, 443), daß er erst im Jahre 1835 bei Amalie Schoppe, geb. Weise, das Lied zu Gesicht bekommen und den Gesang von Siegfrieds Tod gelesen habe. Aber sogar 1852, also im Alter von 39 Jahren, hatte er das Epos — natürlich nur in der Übersetzung, da er des Mhd. nicht kundig war — noch nicht ausgelesen, denn er scherzt in einem Briefe an Dingelstedt, es habe für ihn kein Ende, weil er noch nie zu Ende gekommen sei. Auch 1855 kann seine Beschäftigung mit dem Stoffe keine sehr ernstliche gewesen sein, da er aus Mangel an Vertrauen zu dem „desparaten“ Gegenstande denselben immer wieder fallen läßt, bis er endlich, im ganzen nach einem Zeitraum von sieben Jahren, 1860 mit der Dichtung fertig wird. In den Pausen behauptet er manches „Einschlägige“ studiert und Grimms „Deutsche Mythologie“ und einige nordische Sagen gelesen zu haben, aber nur bei den „klaffenden Verzahnungen“ unseres Liedes notgedrungen auf die älteren Quellen und historischen Ergänzungen zurückgegangen zu sein. Allein zur rechten Verwendung im Drama ist es nicht gekommen. Da er weder von selbständigen Forschungen auf diesem Gebiete unterstützt, noch in irgend welchen fachmännischen Studien geschult, an die Behandlung des Gegenstandes herantrat, so mußte sich die Edda nur zur Plünderung einzelner Züge hergeben, welche den Nibelungenpersonen äußerlich aufgeheftet wurden, um sie bedeutender und verständlicher erscheinen zu lassen, was beides nur hierdurch wenig erreicht werden konnte. Die Ergänzung der Lücken des Epos aus den nordischen und den übrigen verwandten Sagen hat nur an wenigen Stellen und an unwesentlichen Punkten stattgefunden; bei weitem das meiste, was mit dem mythischen oder wenigstens heidnischen Hintergrunde der Sage zusammenhängt, ist nicht dem Schatze echter mythologischer Überlieferung entnommen,

weist in der Sage kein Gegenbild auf, sondern ist nach ungefährem Meinen, nach ungefährer Möglichkeit hinzugedichtet. Hebbels Schilderungen des germanischen Heidentums sind nicht Ergebnisse unbefangenen Quellenstudiums, sondern vielfach nur willkürliche Ausgeburten seines eigenen Hirns, wobei sein Ausspruch: „Ich wollte dem Publikum bloß das große Nationalepos ohne eigene Zutat dramatisch näher rücken“ [1]), was diese Zutaten betrifft, nicht allzu wörtlich zu nehmen ist. Die Äußerung des Musikers Kulke [2]), Hebbel hätte die Edda ebensogut gekannt wie Sophokles und Shakespeare, ist mit großer Vorsicht aufzunehmen: denn Wolfgang Golther („Die Edda in deutscher Nachbildung“ [3])) kommt zu dem Urteile, daß Hebbel den nordischen Quellen gegenüber, wie zu dem großen Nibelungenstoffe überhaupt, nicht das mindeste tiefere verständnisvolle Verhältnis bekunde, und daß, wenn ihre — d. i. Hebbels und Geibels — Dramen irgend welche Vorzüge enthielten, diese aus ihrer sonstigen poetischen Tätigkeit, keineswegs aus ihrer Beschäftigung mit dem edlen Stoffe stammten. Dr. Karl Zeiß, ein Herausgeber Hebbels, schreibt in der Einleitung: „Einiges hat der Dichter auch aus den nordischen Quellen geschöpft, die er nach dem Stande der damaligen wissenschaftlichen Forschung als die älteren ansah.“ Danach müßten die — aus dem Ende des neunten Jahrhunderts stammenden — Eddalieder jünger sein als das um 1210 zum Abschluß gelangte Nibelungenlied, oder was hat jene Äußerung für einen Sinn?

Wenn Hebbel in seiner Vorrede bemerkt, daß es der Zweck seines Trauerspiels sei, den dramatischen Schatz des Liedes für die reale Bühne flüssig zu machen, nicht aber den poetisch-mythischen Gehalt des weitgestreckten, altnordischen Sagenkreises, dem es selbst angehöre, zu ergründen, so bekennt er damit, daß er sich von vornherein die Grenzen enger gesteckt und die dichterische Aufgabe leichter gemacht habe als Wagner, dem es gerade auf das ankam, was jener verschmähte. Denn es ist leichter, aus dem alten Epos den Kern der vermeintlichen Tragödie rund herauszuschälen, als mit Herbeiziehung der wichtigsten Quellen auf den Grundstoff der Sage zurückzugehen und

[1]) Br. II, 68.
[2]) a. a. O. S. 63.
[3]) Kochs Zeitschr. f. vergleichende Lit.-Gesch. VI, 275—305.

gleichsam „aus einem neuen Marmorblock das Ganze noch einmal zu schaffen". Ist doch nach Lachmann in den ältesten Gedichten die Idee der Sage weit reiner ausgesprochen, und es scheint die Erzählung in allen Hauptteilen gegeben zu sein. Der eddische Mythenkreis bildet ein großes, zusammenhängendes, dramatisch geordnetes Ganze mit einer von Anfang an vorbereiteten und notwendigen Katastrophe, eine echte Tragödie also, wo jedes Einzelne als Glied des Ganzen seine Berechtigung hat, wo die bleichen Gestalten schon von vornherein und durch ihre eigene Schuld dem Tode geweiht sind, und wo sowohl die irdische als die göttliche Herrlichkeit unter den großartigsten Kämpfen zugrunde geht, wo aber auch eine höhere Idee, ja vielleicht die höchste, die sich je durch eine Tragödie aussprach, aus den Ruinen der gesunkenen Heidenwelt hervorstrahlt.[1]) In ähnlichem Sinne spricht sich Hans von Wolzogen aus, wenn er behauptet, daß wir in jenem großen germanischen Gesamtmythos, der sich in stetem Streben und Drängen nach dem tragischen Endziele, der Götterdämmerung, durch Schuld und Sühne echt dramatisch entwickelt, eine großartige ethische Grundidee vor uns haben, eine von den mächtigsten Affekten des Menschenwesens getragene stetige Entwickelung, enge und klare Verkettung zwischen Verschuldung und Sühnung, durchweg lebendigen Zusammenhang und schließlich vollkommen ausgleichende Lösung.[2])

Im „Epilogischen Berichte über die Umstände und Schicksale, welche die Aufführung des ‚Ringes' bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten"[3]), bedauert es Wagner auf das lebhafteste, daß seine „Nebenbuhler im Nibelungenfache" seine Arbeiten — sein „Ring" war schon 1853, also neun Jahre vor Hebbels Dichtung, im Drucke erschienen — nicht im geringsten berücksichtigt und sich nicht angezogen gefühlt hätten, den gleichen eingehenden Studien, welche er über den vorliegenden Mythus gemacht und welche ihm die Gestalten desselben zuerst in einem für das Drama einzig wertvollen Lichte gezeigt hätten, nachzugehen: „Daß ich diese, der literarischen Forschung bei weitem näher gestellten Herren zu einer tieferen

[1]) Mannhardt, Die Götter der deutschen und nordischen Völker, Berlin 1860, Einl.

[2]) a. a. O. S. 65.

[3]) Ges. Schr. [2] VI, 262f.

Betrachtung ihres Gegenstandes nicht anregen konnte, müßte mir eher bedauerlich sein, weil es eine sehr oberflächliche Beachtung meiner Arbeit verraten würde, wenn ich nicht viel eher auf eine geringschätzige Nichtbeachtung derselben zu schließen hätte. Demnach muß es mich dünken, daß nur der Name meines Vorhabens sie bestimmt und ihnen etwa die Sorge eingegeben haben könnte, den immerhin bedeutenden Stoff durch ihre zuvorkommende eigene Behandlung desselben vor der Schmach zu bewahren, daß er von einem Musiker dem deutschen Publikum vorgeführt würde. In diesem Sinne scheint man es vorgezogen zu haben, so gut es eben gehen wollte, auf die altgewohnte, wenn auch nicht sehr wirksame Manier, dem Theaterpublikum schnell etwas aus dem Nibelungenliede vom ‚grimmen Hagen' und der ‚rachsüchtigen Grimhilde' vorreden zu lassen."

Wenn Wagner hier in ironisch-sarkastischem Tone von seinen „Nebenbuhlern im Nibelungenfache", unter denen in erster Linie Hebbel und Geibel zu verstehen sind, spricht, so hat er offenbar gewisse Schwächen und Mängel im Auge, die seiner Ansicht nach ihren Dichtungen anhaften, von denen er aber sein eigenes Werk frei glaubt. Wir wollen versuchen, diese Verschiedenheiten klarzulegen, und es wird sich zeigen, daß seinem Urteile, sie hätten ihren Gegenstand nicht tief genug erfaßt, eine gewisse innere Berechtigung nicht abzusprechen ist.

Zunächst wollen wir, soweit es der Rahmen dieser Untersuchung gestattet, auf Geibels Dichtung einen kurzen Blick tun. Fünf Jahre vor der eigentlichen Drucklegung von Hebbels Nibelungen veröffentlichte ein belletristisches Sammelwerk, betitelt „Album der Erinnerungen"[1]), die Fragmente zweier Nibelungentragödien von E. Geibel und Fr. Hebbel (Akt 1, Sz. 1), welche Gutzkow in einer von ihm herausgegebenen Unterhaltungszeitschrift besprach. Man könnte es Ironie des Schicksals nennen, daß die beiden Antipoden — denn Hebbel stellte sich in schroffen Gegensatz zu Geibel — in demselben Blatte zu gleicher Zeit mit ihren Dichtungen herauskamen. In einer scharfen, aber treffenden Kritik der Geibelschen „Brunhild"[2]) bespricht Hebbel auch die Dramen Fouqués und Raupachs, und man wird beim Lesen derselben an das Wort erinnert, daß kein

[1]) Siegfried Kapper, Prag 1857, Bellmannsche Verlagsbuchhandlung.
[2]) „Literaturbriefe", 1858; Werke hrsgb. von Werner, XII, 164f.

Töpfer die Scheibe eines anderen zu loben pflegt. „Ich lasse Raupach im Drama als Konkurrenten gelten,“ schreibt er an Gutzkow[1]), „aber nicht Geibel, und werde mich auf dem Schlachtfeld trotz der Trompetenstöße der großen süddeutschen Zeitung so wenig mit ihm befassen, als man im ernsten Männerkampf Fliegen klatscht.“ Hebbel war sich bewußt, von der richtigen Ansicht auszugehen, daß die mythischen Bestandteile der Sage mit dem Stoffe eng verwachsen und daher von diesem nicht zu trennen seien, wenn anders dem Ganzen der große Hintergrund nicht fehlen soll, der dem riesigen Maß dieser Gestalten so natürlich und angemessen ist. Das Mythische ist für ihn das gegebene, das unentbehrliche Fundament des Ganzen, und darauf sucht er eine menschliche, in allen ihren Motiven natürliche Tragödie aufzubauen. Er will das Mythische nicht als Ersatz für menschliche Motive verwenden, sondern es dient ihm als Farbe, als ein Mittel wirksamer Beleuchtung und notwendiger Verstärkung. Da Geibel dieser gewaltige, reckenhafte Zug, der den Sagengestalten noch etwas Eigentümliches läßt, abging, so tadelt Hebbel ihn scharf, und er hat ja darin recht, daß „von dem zarten Lyriker eine kräftige dramatische Gestaltung des Stoffes sowie auch eine scharfe, greifbare Zeichnung seiner Heldengestalten nicht zu erwarten war“. Schon als er davon hörte, daß auch Geibel eine Nibelungentragödie plane und ihm dadurch für die seinige bei Cotta, der den Verlag jener übernommen, die Tür für immer verschließe, sagte er zu Hanslick[2]): „Geibel und Nibelungen? Das ist ja, als ob eine Nachtigall den Donner nachahmen wollte!“ An Uechtritz schrieb er[3]): „Geibel hat mich mit seiner ‚Brunhild‘ nicht niedergeschmettert, wenn ich auch den großartigen Sinn, in dem er das Souveränitäts- und Majestätsrecht des Dichters ausübt, aufrichtig bewundere und mit Staunen sehe, daß das alte Lied mit seinen grimmigen Helden nicht anders für ihn existiert, wie eine tausendjährige Eiche für den Galanteriedrechsler, der sie um ein Billiges an sich gebracht hat. Das Klotzige und Ungeschlachte hat er, wahrscheinlich aus freundschaftlicher Rücksicht für mich und weil er mir doch auch eine kleine Beschäftigung gönnt, alles liegen lassen, so daß wir uns,

[1]) Br. II, 166.
[2]) Hanslick, Aus meinem Leben, I, 310.
[3]) Br. II, 126.

da ich auch nicht die kleinste Versuchung spüre, mich an seinem Eigentum zu vergreifen, gegenseitig, wie es edlen Sangesbrüdern ziemt, nicht im mindesten beeinträchtigen." Auf Uechtritzens anerkennendes Schreiben[1]), daß Hebbel den Ton besser getroffen habe als Geibel, der ihm zu sehr auf eine Abrundung der dramatischen Form im Sinne von Goethes Tasso auszugehen scheine, erwidert Hebbel[2]): „Das Geibelsche Machwerk übersandte ich Ihnen bloß zum Spaß. So weit darf ich mich doch hoffentlich nicht herablassen, in diesem Phrasendrechsler einen Konkurrenten anzuerkennen." Ganz im Sinne Hebbels äußerte sich auch der als Vertreter des „jungen Deutschlands" bekannte Dr. Gustav Kühne in einem Briefe an diesen[3]), daß er Geibels „Brunhild" für entschieden verfehlt halte, für einen entschiedenen Unsinn, dem großen Stoff das Mythische abzustreifen, im Wahn, dem Geschlecht von heute die markigen Gestalten mit dem Ungeheuren ihres Tuns und Fühlens näher zu rücken. „Wenn Menschen modernen Empfindens dasselbe Thema in die Hand nehmen, wird es erst recht zur schreiendsten Unmöglichkeit."

Mochte nun Hebbel auch die richtige Erkenntnis besitzen, daß eine Ausmerzung der mythischen Bestandteile aus dem Drama, wie sie Geibel vornahm, dem sagenhaften Stoffe nicht angemessen sei und ihm daher den großen Hintergrund belassen, so war ihm doch der Begriff des Mythischen selbst und der Unterschied desselben von den verwandten Begriffen des Wunderbaren, Zauberhaften und Reckenhaften, welche er alle so ziemlich als gleichbedeutend auffaßt und demgemäß im Drama verwertet, keineswegs klar, während R. Wagner infolge seiner eingehenden Beschäftigung mit der Sage sich eine richtige Vorstellung davon gebildet hatte.

Erstens faßt Hebbel die Begriffe mythisch und wunderbar als identisch auf. Aber wie nicht alle Blumen Rosen sind, so ist auch nicht alles mythisch, was wunderbar klingt. Gibt es nicht auch spätere Auswüchse der Sage, die wunderbar klingen, aber keine Mythen sind? Die Äußerung v. Gottschalls[4]) über die „den Sagen der Urzeit entnommenen Kraftleistungen" macht

[1]) Br. II, 240.
[2]) Br. II, 247.
[3]) Br. I, 444.
[4]) Studien, S. 7.

einen von vornherein stutzig. Die übermenschlichen Kraftstücke die die Helden ausführen, gehören oft nicht den urzeitlichen Sagen an, sondern sind aus dem derberen Volksgesange geflossene Auswüchse und Entstellungen späterer Zeit. Hebbel läßt seine Helden wunderbare und übermenschliche Taten verrichten, die diesen späteren Auswüchsen der Sage auf ein Haar gleichen, aber mit dem Mythus nichts zu schaffen haben, wenn er z. B. Dietrich von Bern, um einem Spötter seine körperliche Überlegenheit zu beweisen, eine Eiche aus dem Boden reißen und sie ihm auf den Rücken legen läßt[1]) u. dgl. m., wovon im besonderen Teile weiter unten, wo wir von den Persönlichkeiten handeln, noch ausführlicher die Rede sein wird. Doch soll hier gleich an einem Beispiele gezeigt werden, wie die Sage ein Heldenstück im Laufe der Zeit vergröbert und ins Grelle ausmalt, was meist auf Kosten des edleren Gehaltes der Charaktere und der Situationen zu geschehen pflegt. Als Knabe spaltete Siegfried einen Amboß, „ob mehr durch seine Kraft oder des Schwertes Tugend, wird wenig ausmachen," sagt Lachmann. Dieses Kraftstück berichten die älteren Sagen mit geringen Abweichungen. „Sigurd hieb in den Ambos und klöbte ihn nieder bis zum Fuße, und nicht brach noch zersprang es (das Schwert)" (Wölsungasaga, Kap. 15). Dagegen in deutschen Sagen und Märchen späterer Zeit wird die Wirkung dieses Schlages übertrieben. Im Grimmschen Märchen[2]) tut der Geselle mit einem glühenden Stabe einen solchen Schlag, daß das Eisen voneinanderfliegt und der Amboß tief in die Erde sinkt; in einer westfälischen Sage versinkt infolge des Schlages sogar die ganze Schmiede in die Erde.[3]) Wagner bringt im ersten Akte des „Siegfried" die ursprüngliche Fassung der Sage auf die Bühne. Wenn Hebbel dazu gekommen wäre, Siegfrieds Jugend dichterisch zu verarbeiten, so hätte er, nach seiner sonstigen Art und Weise zu schließen, eine den späteren Vergröberungen der Sage ähnliche Neudichtung, freilich mit glänzenden poetischen Farben geschmückt, seinem Helden in den Mund gelegt.

Zweitens hat Hebbel den mythologischen Apparat noch dadurch verstärkt, daß er das Mythische zum Zauberhaften

[1]) V. 3994.

[2]) No. 90.

[3]) Kuhn, Westfäl. Sagen, No. 68b.

steigert. Siegfrieds Schwert ist nicht wie bei Wagner ein Symbol der Heldenstärke, sondern ein Zauberding, da der Held durch bloßes Schwingen desselben Brunhilds Flammensee zum Erlöschen bringt. Die Tarnkappe ist nicht — wie der Tarnhelm bei Wagner — ein Sinnbild des die Gestalt verhüllenden Nebels, sondern ein Zauberapparat, wie denn Hagens Ausspruch über die wirkenden Kräfte im Drama lautet: „Doch Zauberkünste haben's angefangen, und Zauberkünste müssen's nun auch enden;"[1]) Brunhilde ist nicht wie bei Wagner eine mythologische Person, d. h. Walküre und göttliche Jungfrau, sondern ein Wechselbalg aus einer geheimnisvollen Zauberwelt, dem sogenannten Isenlande; Odin nicht — wie Wotan bei Wagner — der Wunder verrichtende altgermanische Gott, der auch Macht über das Leben der Menschen besitzt (wie er denn Hunding durch einen verächtlichen Handwink tot zu Boden sinken läßt), sondern ein unheilvoller, die Menschen schädigender und als handelnde Macht in die reale christliche Welt eingreifender Zauberer (wie er denn die Priester, die Brunhild taufen, Schaden an Leib und Leben erleiden läßt), der doch als solcher höchstens in der Vorstellung der Menschen ein Scheinleben, kein wirkliches fristen dürfte.

Drittens faßt Hebbel — und seine Anhänger mit ihm — die Begriffe mythisch und menschlich meist als Gegensätze auf, was uns in dieser schroffen Scheidung nicht hinlänglich motiviert erscheint. Da bekanntlich das Heidentum seine Götter und Helden in den Mythen mehrfach menschliche Schicksale erfahren läßt, so kann auch das durchaus Menschliche, das von Helden erzählt wird, auf einen religiösen Mythus weisen, die Handlung kann sich trotz der mythischen Symbole aus dem Innern des Menschengemütes heraus entspinnen und der Held im Kampf mit der Außenwelt und sich selbst die vollste Betätigung seiner Seelenkräfte ablegen bis zu der durch ihn bewirkten Katastrophe. Hebbel selbst rühmt freilich den Epiker mit Recht, daß er mit künstlerischer Weisheit den mystischen Hintergrund seines Gedichtes von der Menschenwelt, die doch bei oberflächlicher Betrachtung ganz darin verstrickt scheine, abzuschneiden gewußt und dem menschlichen Handeln seine volle Freiheit zu wahren verstanden habe; wenn aber andererseits Hebbels Anhänger von

[1]) V. 1362.

diesem in gleicher Weise rühmen, daß er den „Übergang vom Mythischen zum Menschlichen“ zum „Ideenhintergrund seines Dramas“ erhoben habe, so klingt das so, als ob es innerhalb des Mythus nichts rein Menschliches gäbe, was doch schon durch Sophokles' Antigone und Goethes Iphigenie widerlegt ist. Der Herausgeber Hebbels, R. M. Werner, schreibt[1]): „Es war eine bedeutende Tat, die Gestalten unserer Nationalsage in einem modernen Drama menschlich nahe zu rücken, ohne ihnen etwas von ihrer Größe zu nehmen. Hebbel erreicht dadurch, was vielen Bearbeitern, zuletzt noch Emanuel Geibel, nicht gelungen war, hauptsächlich deshalb, weil er nichts sein wollte als ein Küster ...“ Hier stock' ich schon, wer hilft mir weiter fort? Weil Hebbel nichts als ein Küster sein wollte, ist es ihm gelungen, uns die Gestalten unserer Sage menschlich nahe zu rücken? Eine zwingende Beweisführung ist dies gerade nicht! Ich gebe Richard M. Meyer[2]) recht, der überzeugt ist, daß Hebbels „Nibelungen“ nie ein lebendig wirkendes Glied des geistigen Nationalschatzes werden und sie den ehernen Figuren gleich erachtet, die bei Homer Hephästos sich geschmiedet, damit sie ihn bedienen: „sie wandeln, sie handeln, sie sprechen, sie sterben sogar, aber sie atmen nicht, und kein Blut strömt in ihren Adern.“ Es ist eine einfache Wahrheit, daß der Dichter seine Menschen in den Herzen seiner Zuschauer, die Kinder seiner Zeit, entstehen und wachsen lassen muß. Wenn die Gestalten, die uns das Drama vorführt, sich auch über das Gewöhnliche und Alltägliche zum Heldenhaften erheben, so sollen sie uns doch menschliche Empfindungen und Leidenschaften tätig oder leidend zeigen, und nur wie sie sittlich ringen, leiden, fehlen oder überwinden, soll uns interessieren: denn dem sittlichen Wesen nach bleibt sich die Menschheit immer gleich. Wenn Wagner es beklagt[3]), daß er mit seiner Arbeit nicht auch den Sinn angeregt habe, in welchem einzig jene Altertümer uns mit dem Werte des nah' befreundeten rein Menschlichen, nicht aber in dem Lichte von Kuriositäten vorgeführt werden sollten, und ebenso wenn Gustav Freytag den Satz ausspricht[4]): „Nicht aus

[1]) Band 47—48 der Biographiensammlung: Geisteshelden. Berlin 1905. Hebbel. Sein Leben und Wirken.

[2]) Gesch. der Lit. des 19. Jahrh. 2. Aufl. 1900.

[3]) Ges. Schr., VI², 263.

[4]) Technik des Dramas, S. 47.

den Besonderheiten des Menschenlebens, sondern aus dem unsterblichen Inhalt desselben, aus dem, was uns mit der alten Zeit gemeinsam ist, erblühen dem dramatischen Dichter seine Erfolge," so scheint beides auf Hebbel zu gehen, der uns antiquarische Empfindungen und Vorstellungen (wie Blutrache, einseitig aufgefaßte Lehnstreue in den „Nibelungen"), Kuriositäten, abstruse und singuläre Probleme (wie im „Ring des Gyges"), vor deren Bearbeitung schon Lessing gewarnt hatte, launenhafte und bizarre Charaktere, die wie in einem vergrößernden Hohlspiegel weit über das Maß des Menschlichen hinauswachsen und dem Äußersten von Kraft und Wildheit angenähert werden, auf der Bühne vorführt. Überall, wo ein wahres Kunstwerk entsteht, findet eine kernhafte Entfaltung der Bilder durch positive Ergänzung statt, aber eine Phantasie, die bald ausläßt und das Feine zu Schatten verflüchtigt, bald hinzufügt und das Starke über das Tatsächliche hinaus vergrößert, ist schwächlich und erreicht nur flache Idealität oder Karikatur des Wirklichen. Darum sagt Hans v. Wolzogen nicht unzutreffend: „Man hat Hebbel ein Kraftgenie genannt, Schwächegenie wäre vielleicht richtiger gewesen."

Ich meine, daß es Wagner besser als Hebbel gelungen ist, seinen Sagengestalten Leben einzuhauchen und menschliche Motive, die wir verstehen und die uns bewegen, in sein Werk einzuführen. Er betont in seinem „Kunstwerk der Zukunft" wiederholentlich das „allgemein Menschliche", das in den Vordergrund der dramatischen Darstellung gerückt und auf das treueste und begreiflichste zur unmittelbaren Anschauung gebracht werden müsse.[1]) „Im Drama erweitert der Mensch sein besonderes Wesen durch Darstellung einer individuellen Persönlichkeit, die er nicht selbst ist, zum allgemein menschlichen Wesen." Weil nun in keiner Form der Nibelungensage das rein Menschliche eine rührendere und zugleich edlere Aussprache gefunden hat als in der nordischen Überlieferung, so hielt Wagner die Stellung, die der Dichter der Sage gegenüber einnehmen solle, damit für gegeben. „Hatte mich schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen," schreibt er[2]), „so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Erst

[1]) III², 154, 159.
[2]) Ges. Schr., IV², 312.

jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Dramas zu machen, was mir nicht eingefallen war, solange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenlied kannte."

Viertens endlich hat Hebbel die mythologischen Eigennamen zum Teil ohne Grund verändert, zum Teil falsch betont. So erhält der Fuhrmann Gelfrats, des Vogts im Bayerlande, selber den Namen seines Herrn; der Sohn Etzels und der Kriemhild wird nicht Ortlieb, wie im Liede, sondern mit dem — sofort andere Vorstellungen erweckenden — Namen Otnit (der im Epos gar nicht vorkommt) benannt, und für Rüdegers Tochter, die in der „Klage" (ebenso in Uhlands Skizze und in Wilbrandts Drama) Dietlint heißt — im Liede wird sie nicht mit Namen genannt — wird der leicht zu Mißverständnissen Anlaß gebende Name Gudrun gewählt (Kriemhild heißt in der nordischen Sage so). Das Hauptgesetz der deutschen Sprache, welches eine Betonung der Wurzelsilbe vorschreibt und welches R. Wagner überall in seiner musikalischen Deklamation mit richtigem Sprachgefühl beobachtet, wird von Hebbel außer Acht gelassen und nicht Kríemhild, Brúnhild, sondern die Endsilbe in metrischer Betonung hervorgehoben.[1])

Da Hebbel das Epos auf die Bühne verpflanzte, hätte er bei der Umwandlung des epischen Stoffes in ein Drama notgedrungen gewisse Veränderungen vornehmen müssen, so vor allem die epischen Dunkelheiten, Unklarheiten und Zweideutigkeiten beseitigen, statt der kleinen Motive große einsetzen, das historische Gewand, d. i. das christlich-ritterliche Kolorit der Dichtung abtun und endlich den Geist der Zeit einheitlich gestalten, — Veränderungen, die R. Wagner zum Teil mit Glück vorgenommen hat, die aber Hebbel vorzunehmen leider unterlassen hat.

Die epische Dunkelheit, die Hebbel in den Hauptpunkten beibehält, glaubt er in einem Briefe an Uechtritz[2]) mit der Motivierung, „ein gewisses Rembrandtsches Helldunkel gehöre wesentlich zur Natur des Dramas" verteidigen zu müssen. „Die Dunkelheit in den mythischen Hauptpunkten," sagt Lachmann „wer die Nibelungen waren und welches ihr Land oder in Sieg-

[1]) Z. B. v. 1327. 1337, 1341, 1347 in verschiedenen Wörtern hintereinander.

[2]) II, 289.

frieds Verhältnis zu Brünhild, konnte im Epos nicht auffallen, weil man sie in allen Sagen gewohnt war." In einem Drama aber fällt diese Dunkelheit sehr auf, weil man sie dort eben nicht gewohnt ist. Hebbels Trauerspiel führt den Titel: „Die Nibelungen." Wer nun aber letztere eigentlich sind, bleibt zweifelhaft. Zwar werden anfangs zwei junge Recken als König Niblungs Söhne genannt, dann ist von den „Nibelungen-Recken" die Rede, die als Zwerge, hohl im Rücken, mit dem Wurmgeschlecht im Bauch der Erde und in Bergeshöhlen hausen sollen und mit Totenhemden versehen sind; im letzten Teile des Dramas wird aber ohne jede Begründung dieser Namensänderung der Name plötzlich auf die Burgunden übertragen, und wenn vom Hort der Nibelungen gesprochen wird, wieder von den Erdgeistern gebraucht. Im Epos wird nämlich der Name nicht nur dem mythischen Nachtgeschlechte, das den Schatz ursprünglich besitzt, sondern auch den mit Siegfrieds mythischen Gegnern verschmolzenen burgundischen Königen beigelegt, während Siegfried und Kriemhilde nie so heißen, so daß die übliche Erklärung der Doppelheit, der Name hafte am Schatze und sei von den ersten Besitzern auf die späteren übertragen, unstatthaft ist. Daraus ergibt sich die Tatsache, daß die ältesten Besitzer des Hortes, das im finsteren Niflheim hausende Zwerggeschlecht, das denselben später an Siegfried verliert, und die dämonischen Gegner des Helden, die ihn durch Zaubermittel in ihre Netze locken, gleichbedeutend sind. Diese Tatsache aber war Hebbel nicht bekannt, der sich mit der üblichen Doppelheit begnügt, wohl aber R. Wagner, der die ältesten Besitzer des Hortes, die Nibelungen, mit Siegfrieds dämonischen Gegnern gleichsetzt, denen Hagen als Nibelungensohn angehört. Dadurch wird zugleich der Grundgedanke der Sage klargelegt.

Die zweite epische Dunkelheit liegt in der Nichterwähnung oder Unterdrückung des Verhältnisses, in welchem Siegfried und Brunhild zueinander gestanden haben, bevor dieser nach Worms kommt. Lachmann hält es für einen fühlbaren Mangel, daß sich kein Lied erhalten hat, in dem jenes frühere Verhältnis näher beschrieben wird, und Stein meint, gerade dieser Umstand, daß der ursprüngliche Kern der Sage, wie er in dem Verhältnis zwischen Siegfried und Brunhilde lag, in dem deutschen Liede verloren ging, sei für die neudeutsche Nibelungendramatik sehr

[illegible]

Männern steht. [illegible] aus seinen [illegible] wilden und aus der zahmen."[2] Bei Hebbel [illegible] Eigentümliche der Sage fort, welches in Siegfrieds Verhältnis zu zwei Frauen liegt, vielmehr tritt Brunhildes Verhältnis zu Siegfried und Gunther in den Vordergrund. Mit letzterem ist sie verheiratet, aber ersteren liebt sie. Welcher Art ist

[1] a. a. O. S. 58.

[2] Die besondere Vorliebe Ibsens für dieses Konfliktsmotiv erörtert Max Koch im Ibsen-Heft von „Bühne und Welt". 1903. V, 508f.

liese Liebe? Eine solche, die sagt: Da du mich nicht geheiratet ıast, sondern mir, der Heldenjungfrau, das schlichte Mädchen rorgezogen und mich dann noch in meines Mannes Gestalt aufs chmählichste hintergangen hast, so müßte ich dich eigentlich ıufs furchtbarste hassen, liebe dich aber trotzdem aufs heftigste, la ich dich jedoch nicht besitzen kann, so schlage ich dich tot.)iese Logik hat Hebbel tatsächlich in seinem Drama durch- ;eführt. Wie ein vom Winde bewegtes Rohr schwankt Brunhilde wischen Haß und Liebe zu Siegfried hin und her, was psycho- ɔgisch wenig begreiflich erscheint. Dies plötzliche und un- ıotivierte Umschlagen der Empfindungen ins Gegenteil suchte Iebbel damit zu begründen, daß er schrieb: „Liebe und Haß ind Neigungen, über welche der Mensch nicht gebieten kann.“ ıls Kühne dies als Mangel der Dichtung empfand[1]), schrieb Iebbel an Üchtritz: „Kühne vermißt im Charakter der Brunhild ie Liebe zu Siegfried, während die ganze Brunhild bei mir nur us Liebe zu Siegfried besteht und es auch gleich durch ihr rstes Wort beim Eintritt der Werber verrät.“ Letzteres :heint nur eine Verlegenheitsphrase von Hebbel zu sein, denn ı Wirklichkeit ist dieses erste Wort nirgend zu finden, vielmehr roht Brunhild dem Siegfried an, er solle so gut wie Gunther n Kampfe mit ihr fallen, und sie zeigt im ganzen Verlaufe der [andlung eine natürliche Abneigung gegen ihn, welche ihrem orn über den eigenen Ehrverlust noch zündbarere Nahrung ibt. „Es kommt Brunhild erst allmählich zum Bewußtsein, daß e Siegfried liebt,“ sagt R. M. Werner. Wie verträgt sich das ɔer mit jener Äußerung Hebbels? In Wirklichkeit erfahren ir erst nachträglich, woraus eigentlich die Tragödie des ersten eiles entsprungen sei, nämlich daß Brunhild Siegfried liebt, ährend das in der nordischen Sage von vornherein klar ist. [it Recht rühmt daher Ernst von Wildenbruch R. Wagner[2]), daß : der einzige Bearbeiter des Nibelungenstoffes sei, der klar er- annt habe, wo eigentlich der dramatisch-tragische Konflikt des toffes ruhe, nämlich in dem Verhältnisse, in welchem Siegfried nd Brunhild früher zueinander gestanden haben. Durch Her- ɔrkehrung desselben hat er die epische Dunkelheit aufgehellt:

[1]) Br. II, 290.

[2]) In einem Aufsatze „Über das deutsche Drama“, Redende Künste, 99, S. 932.

[illegible] geworden. In der nordischen Sage [illegible] eine sogenannte „Vorverlobung" zwischen Siegfried [illegible] Brunhild [illegible] Vermählung [illegible] Verzug des Eides [illegible] Unverfälschtheit [illegible] für die Dramatisierung [illegible] die wenigsten Nibelungendramatiker [illegible] Brunhild [illegible] Brunhild [illegible] Konfliktes [illegible] Brunhild-Konfliktes [illegible] am reinsten und zugleich [illegible] am verständlichsten [illegible] und er [illegible] vom Manne [illegible] dies eben ein [illegible] in genialsiger Weise [illegible] Weibe, das zwischen [illegible] aus seinen Heimaten [illegible] Siegfrieds Verhältnis [illegible] Brunhilds Verhältnis [illegible] den Vordergrund. Mit letzterem [illegible] Welcher Art ist [illegible]

[illegible]

[illegible] für dieses Konfliktmotiv [illegible] „Bühne und Welt". 1903. V, 508 f.

iese Liebe? Eine solche, die sagt: Da du mich nicht geheiratet ast, sondern mir, der Heldenjungfrau, das schlichte Mädchen orgezogen und mich dann noch in meines Mannes Gestalt aufs chmählichste hintergangen hast, so müßte ich dich eigentlich ufs furchtbarste hassen, liebe dich aber trotzdem aufs heftigste, a ich dich jedoch nicht besitzen kann, so schlage ich dich tot. iese Logik hat Hebbel tatsächlich in seinem Drama durchefführt. Wie ein vom Winde bewegtes Rohr schwankt Brunhilde wischen Haß und Liebe zu Siegfried hin und her, was psychogisch wenig begreiflich erscheint. Dies plötzliche und unotivierte Umschlagen der Empfindungen ins Gegenteil suchte lebbel damit zu begründen, daß er schrieb: „Liebe und Haß nd Neigungen, über welche der Mensch nicht gebieten kann.“ ls Kühne dies als Mangel der Dichtung empfand[1]), schrieb lebbel an Üchtritz: „Kühne vermißt im Charakter der Brunhild e Liebe zu Siegfried, während die ganze Brunhild bei mir nur is Liebe zu Siegfried besteht und es auch gleich durch ihr stes Wort beim Eintritt der Werber verrät.“ Letzteres heint nur eine Verlegenheitsphrase von Hebbel zu sein, denn Wirklichkeit ist dieses erste Wort nirgend zu finden, vielmehr oht Brunhild dem Siegfried an, er solle so gut wie Gunther i Kampfe mit ihr fallen, und sie zeigt im ganzen Verlaufe der andlung eine natürliche Abneigung gegen ihn, welche ihrem orn über den eigenen Ehrverlust noch zündbarere Nahrung bt. „Es kommt Brunhild erst allmählich zum Bewußtsein, daß e Siegfried liebt,“ sagt R. M. Werner. Wie verträgt sich das ber mit jener Äußerung Hebbels? In Wirklichkeit erfahren ir erst nachträglich, woraus eigentlich die Tragödie des ersten eiles entsprungen sei, nämlich daß Brunhild Siegfried liebt, ährend das in der nordischen Sage von vornherein klar ist. it Recht rühmt daher Ernst von Wildenbruch R. Wagner[2]), daß der einzige Bearbeiter des Nibelungenstoffes sei, der klar erannt habe, wo eigentlich der dramatisch-tragische Konflikt des offes ruhe, nämlich in dem Verhältnisse, in welchem Siegfried nd Brunhild früher zueinander gestanden haben. Durch Herorkehrung desselben hat er die epische Dunkelheit aufgehellt:

[1]) Br. II, 290.

[2]) In einem Aufsatze „Über das deutsche Drama“, Redende Künste, 99, S. 932.

verhängnisvoll geworden. In der nordischen Sage findet kanntlich eine sogenannte „Vorverlobung“ zwischen Siegfried u Brunhilde statt. Hebbel rühmt den Epiker, daß er „zur Schürzu des Knotens keiner doppelten Vermählung seines Helden durft“ habe. Daß das ein Vorzug des Epos ist, dürfte füg bestritten werden. Stein hat überzeugend nachgewiesen, daß Brunhildstoff in ursprünglicher Unverfälschtheit, wie er sei ältesten Quelle, der Edda, entfloß, für die Dramatisierung geeignetsten ist, obwohl die wenigsten Nibelungendramatiker jener ältesten Quelle schöpften, und daß alles auf die Bea wortung der Frage ankommt: woraus leitet Brunhild ihre A sprüche auf Siegfrieds Liebe ab? Hat sie ihn vor seiner V heiratung mit Kriemhild überhaupt nicht gekannt, geschwe daß sie mit ihm verlobt oder gar verheiratet gewesen ist, so sie auch kein Recht, den Gatten einer anderen zu begehren u weil ihre Liebe zurückgewiesen wird, Rache an ihm zu nehm dadurch, daß sie seinen Tod rät. Sie erscheint also unedler u ihr Tun verwerflicher als das der keuschen Brunhild der Ed welche den Verlobten und sich nur aus dem Grunde tötet, hindernde Fesseln abzustreifen und ihrer beider Wiedervereinigu herbeizuführen. Hebbel hat sich dadurch des Hauptmateri zur Heranbildung eines tragischen Konfliktes begeben, daß das Grundmotiv des Siegfried-Brunhild-Konfliktes, das in d nordischen Fassung der Sage am reinsten und zugleich f menschliches Fühlen und Begreifen am verständlichsten zuta tritt, überging. Gutzkow erwähnt von sich[1], daß er in sein Schriften oft das Thema festgehalten habe vom Manne, d zwischen zwei Frauen steht.[2] „Es ist dies eben ein uraltes. U begreiflich war mir aber,“ fährt er in gehässiger Weise fort, „d ständige Hebbelsche Thema vom Weibe, das zwischen zw Männern steht. Ich begriff es erst aus seinen Heiraten; aus d wilden und aus der zahmen.“ Bei Hebbel fällt nämlich d Eigentümliche der Sage fort, welches in Siegfrieds Verhältnis zu zwei Frauen liegt, vielmehr tritt Brunhilds Verhältnis Siegfried und Gunther in den Vordergrund. Mit letzterem sie verheiratet, aber ersteren liebt sie. Welcher Art ist n

[1]) a. a. O. S. 58.

[2]) Die besondere Vorliebe Ibsens für dieses Konfliktsmotiv erörte Max Koch im Ibsen-Heft von „Bühne und Welt“. 1903. V, 508 f.

diese Liebe? Eine solche, die sagt: Da du mich nicht geheiratet hast, sondern mir, der Heldenjungfrau, das schlichte Mädchen vorgezogen und mich dann noch in meines Mannes Gestalt aufs schmählichste hintergangen hast, so müßte ich dich eigentlich aufs furchtbarste hassen, liebe dich aber trotzdem aufs heftigste, da ich dich jedoch nicht besitzen kann, so schlage ich dich tot. Diese Logik hat Hebbel tatsächlich in seinem Drama durchgeführt. Wie ein vom Winde bewegtes Rohr schwankt Brunhilde zwischen Haß und Liebe zu Siegfried hin und her, was psychologisch wenig begreiflich erscheint. Dies plötzliche und unmotivierte Umschlagen der Empfindungen ins Gegenteil suchte Hebbel damit zu begründen, daß er schrieb: „Liebe und Haß sind Neigungen, über welche der Mensch nicht gebieten kann.“ Als Kühne dies als Mangel der Dichtung empfand[1]), schrieb Hebbel an Üchtritz: „Kühne vermißt im Charakter der Brunhild die Liebe zu Siegfried, während die ganze Brunhild bei mir nur aus Liebe zu Siegfried besteht und es auch gleich durch ihr erstes Wort beim Eintritt der Werber verrät.“ Letzteres scheint nur eine Verlegenheitsphrase von Hebbel zu sein, denn in Wirklichkeit ist dieses erste Wort nirgend zu finden, vielmehr droht Brunhild dem Siegfried an, er solle so gut wie Gunther im Kampfe mit ihr fallen, und sie zeigt im ganzen Verlaufe der Handlung eine natürliche Abneigung gegen ihn, welche ihrem Zorn über den eigenen Ehrverlust noch zündbarere Nahrung gibt. „Es kommt Brunhild erst allmählich zum Bewußtsein, daß sie Siegfried liebt,“ sagt R. M. Werner. Wie verträgt sich das aber mit jener Äußerung Hebbels? In Wirklichkeit erfahren wir erst nachträglich, woraus eigentlich die Tragödie des ersten Teiles entsprungen sei, nämlich daß Brunhild Siegfried liebt, während das in der nordischen Sage von vornherein klar ist. Mit Recht rühmt daher Ernst von Wildenbruch R. Wagner[2]), daß er der einzige Bearbeiter des Nibelungenstoffes sei, der klar erkannt habe, wo eigentlich der dramatisch-tragische Konflikt des Stoffes ruhe, nämlich in dem Verhältnisse, in welchem Siegfried und Brunhild früher zueinander gestanden haben. Durch Hervorkehrung desselben hat er die epische Dunkelheit aufgehellt:

[1]) Br. II, 290.

[2]) In einem Aufsatze „Über das deutsche Drama“, Redende Künste, 1899, S. 932.

verhängnisvoll geworden. In der nordischen Sage findet kanntlich eine sogenannte „Vorverlobung“ zwischen Siegfried Brunhilde statt. Hebbel rühmt den Epiker, daß er „zur Schürz des Knotens keiner doppelten Vermählung seines Helden durft“ habe. Daß das ein Vorzug des Epos ist, dürfte füg bestritten werden. Stein hat überzeugend nachgewiesen, daß Brunhildstoff in ursprünglicher Unverfälschtheit, wie er se ältesten Quelle, der Edda, entfloß, für die Dramatisierung geeignetsten ist, obwohl die wenigsten Nibelungendramatiker jener ältesten Quelle schöpften, und daß alles auf die Bea wortung der Frage ankommt: woraus leitet Brunhild ihre sprüche auf Siegfrieds Liebe ab? Hat sie ihn vor seiner V heiratung mit Kriemhild überhaupt nicht gekannt, geschwe daß sie mit ihm verlobt oder gar verheiratet gewesen ist, so sie auch kein Recht, den Gatten einer anderen zu begehren weil ihre Liebe zurückgewiesen wird, Rache an ihm zu nehm dadurch, daß sie seinen Tod rät. Sie erscheint also unedler ihr Tun verwerflicher als das der keuschen Brunhild der Ed welche den Verlobten und sich nur aus dem Grunde tötet, hindernde Fesseln abzustreifen und ihrer beider Wiedervereinig herbeizuführen. Hebbel hat sich dadurch des Hauptmater zur Heranbildung eines tragischen Konfliktes begeben, daß das Grundmotiv des Siegfried-Brunhild-Konfliktes, das in nordischen Fassung der Sage am reinsten und zugleich menschliches Fühlen und Begreifen am verständlichsten zut tritt, überging. Gutzkow erwähnt von sich[1]), daß er in sei Schriften oft das Thema festgehalten habe vom Manne, zwischen zwei Frauen steht.[2]) „Es ist dies eben ein uraltes. U begreiflich war mir aber,“ fährt er in gehässiger Weise fort, „d ständige Hebbelsche Thema vom Weibe, das zwischen zw Männern steht. Ich begriff es erst aus seinen Heiraten; aus d wilden und aus der zahmen.“ Bei Hebbel fällt nämlich d Eigentümliche der Sage fort, welches in Siegfrieds Verhältni zu zwei Frauen liegt, vielmehr tritt Brunhilds Verhältnis Siegfried und Gunther in den Vordergrund. Mit letzterem sie verheiratet, aber ersteren liebt sie. Welcher Art ist n

[1]) a. a. O. S. 58.

[2]) Die besondere Vorliebe Ibsens für dieses Konfliktsmotiv erört Max Koch im Ibsen-Heft von „Bühne und Welt“. 1903. V, 508f.

diese Liebe? Eine solche, die sagt: Da du mich nicht geheiratet hast, sondern mir, der Heldenjungfrau, das schlichte Mädchen vorgezogen und mich dann noch in meines Mannes Gestalt aufs schmählichste hintergangen hast, so müßte ich dich eigentlich aufs furchtbarste hassen, liebe dich aber trotzdem aufs heftigste, da ich dich jedoch nicht besitzen kann, so schlage ich dich tot. Diese Logik hat Hebbel tatsächlich in seinem Drama durchgeführt. Wie ein vom Winde bewegtes Rohr schwankt Brunhilde zwischen Haß und Liebe zu Siegfried hin und her, was psychologisch wenig begreiflich erscheint. Dies plötzliche und unmotivierte Umschlagen der Empfindungen ins Gegenteil suchte Hebbel damit zu begründen, daß er schrieb: „Liebe und Haß sind Neigungen, über welche der Mensch nicht gebieten kann.“ Als Kühne dies als Mangel der Dichtung empfand[1]), schrieb Hebbel an Üchtritz: „Kühne vermißt im Charakter der Brunhild die Liebe zu Siegfried, während die ganze Brunhild bei mir nur aus Liebe zu Siegfried besteht und es auch gleich durch ihr erstes Wort beim Eintritt der Werber verrät.“ Letzteres scheint nur eine Verlegenheitsphrase von Hebbel zu sein, denn in Wirklichkeit ist dieses erste Wort nirgend zu finden, vielmehr droht Brunhild dem Siegfried an, er solle so gut wie Gunther im Kampfe mit ihr fallen, und sie zeigt im ganzen Verlaufe der Handlung eine natürliche Abneigung gegen ihn, welche ihrem Zorn über den eigenen Ehrverlust noch zündbarere Nahrung gibt. „Es kommt Brunhild erst allmählich zum Bewußtsein, daß sie Siegfried liebt,“ sagt R. M. Werner. Wie verträgt sich das aber mit jener Äußerung Hebbels? In Wirklichkeit erfahren wir erst nachträglich, woraus eigentlich die Tragödie des ersten Teiles entsprungen sei, nämlich daß Brunhild Siegfried liebt, während das in der nordischen Sage von vornherein klar ist. Mit Recht rühmt daher Ernst von Wildenbruch R. Wagner[2]), daß er der einzige Bearbeiter des Nibelungenstoffes sei, der klar erkannt habe, wo eigentlich der dramatisch-tragische Konflikt des Stoffes ruhe, nämlich in dem Verhältnisse, in welchem Siegfried und Brunhild früher zueinander gestanden haben. Durch Hervorkehrung desselben hat er die epische Dunkelheit aufgehellt:

[1]) Br. II, 290.

[2]) In einem Aufsatze „Über das deutsche Drama“, Redende Künste, 1899, S. 932.

verhängnisvoll geworden. In der nordischen Sage finc kanntlich eine sogenannte „Vorverlobung“ zwischen Siegfri Brunhilde statt. Hebbel rühmt den Epiker, daß er „zur Sch des Knotens keiner doppelten Vermählung seines Held durft“ habe. Daß das ein Vorzug des Epos ist, dürfte bestritten werden. Stein hat überzeugend nachgewiesen, d Brunhildstoff in ursprünglicher Unverfälschtheit, wie er ältesten Quelle, der Edda, entfloß, für die Dramatisieru geeignetsten ist, obwohl die wenigsten Nibelungendramatik jener ältesten Quelle schöpften, und daß alles auf die wortung der Frage ankommt: woraus leitet Brunhild ihr sprüche auf Siegfrieds Liebe ab? Hat sie ihn vor seiner heiratung mit Kriemhild überhaupt nicht gekannt, gesch daß sie mit ihm verlobt oder gar verheiratet gewesen ist, s sie auch kein Recht, den Gatten einer anderen zu begehren weil ihre Liebe zurückgewiesen wird, Rache an ihm zu ne dadurch, daß sie seinen Tod rät. Sie erscheint also unedle ihr Tun verwerflicher als das der keuschen Brunhild der welche den Verlobten und sich nur aus dem Grunde tötet, hindernde Fesseln abzustreifen und ihrer beider Wiedervereini herbeizuführen. Hebbel hat sich dadurch des Hauptmate zur Heranbildung eines tragischen Konfliktes begeben, da das Grundmotiv des Siegfried-Brunhild-Konfliktes, das in nordischen Fassung der Sage am reinsten und zugleich menschliches Fühlen und Begreifen am verständlichsten zu tritt, überging. Gutzkow erwähnt von sich[1]), daß er in sei Schriften oft das Thema festgehalten habe vom Manne, zwischen zwei Frauen steht.[2]) „Es ist dies eben ein uraltes. begreiflich war mir aber,“ fährt er in gehässiger Weise fort, „ ständige Hebbelsche Thema vom Weibe, das zwischen z Männern steht. Ich begriff es erst aus seinen Heiraten; aus wilden und aus der zahmen.“ Bei Hebbel fällt nämlich d Eigentümliche der Sage fort, welches in Siegfrieds Verhältni zu zwei Frauen liegt, vielmehr tritt Brunhilds Verhältnis Siegfried und Gunther in den Vordergrund. Mit letzterem i sie verheiratet, aber ersteren liebt sie. Welcher Art ist n

[1]) a. a. O. S. 58.

[2]) Die besondere Vorliebe Ibsens für dieses Konfliktsmotiv erört Max Koch im Ibsen-Heft von „Bühne und Welt“. 1903. V, 508f.

diese Liebe? Eine solche, die sagt: Da du mich nicht geheiratet hast, sondern mir, der Heldenjungfrau, das schlichte Mädchen vorgezogen und mich dann noch in meines Mannes Gestalt aufs schmählichste hintergangen hast, so müßte ich dich eigentlich aufs furchtbarste hassen, liebe dich aber trotzdem aufs heftigste, da ich dich jedoch nicht besitzen kann, so schlage ich dich tot. Diese Logik hat Hebbel tatsächlich in seinem Drama durchgeführt. Wie ein vom Winde bewegtes Rohr schwankt Brunhilde zwischen Haß und Liebe zu Siegfried hin und her, was psychologisch wenig begreiflich erscheint. Dies plötzliche und unmotivierte Umschlagen der Empfindungen ins Gegenteil suchte Hebbel damit zu begründen, daß er schrieb: „Liebe und Haß sind Neigungen, über welche der Mensch nicht gebieten kann.“ Als Kühne dies als Mangel der Dichtung empfand[1]), schrieb Hebbel an Üchtritz: „Kühne vermißt im Charakter der Brunhild die Liebe zu Siegfried, während die ganze Brunhild bei mir nur aus Liebe zu Siegfried besteht und es auch gleich durch ihr erstes Wort beim Eintritt der Werber verrät.“ Letzteres scheint nur eine Verlegenheitsphrase von Hebbel zu sein, denn in Wirklichkeit ist dieses erste Wort nirgend zu finden, vielmehr droht Brunhild dem Siegfried an, er solle so gut wie Gunther im Kampfe mit ihr fallen, und sie zeigt im ganzen Verlaufe der Handlung eine natürliche Abneigung gegen ihn, welche ihrem Zorn über den eigenen Ehrverlust noch zündbarere Nahrung gibt. „Es kommt Brunhild erst allmählich zum Bewußtsein, daß sie Siegfried liebt,“ sagt R. M. Werner. Wie verträgt sich das aber mit jener Äußerung Hebbels? In Wirklichkeit erfahren wir erst nachträglich, woraus eigentlich die Tragödie des ersten Teiles entsprungen sei, nämlich daß Br[illegible]ild Siegfried liebt, während das in der nordi[illegible] Sage [illegible]nherein klar ist. Mit Recht rühmt daher Er[illegible] [illegible]. Wagner[2]), daß er der einzige Bearbeiter [illegible] sei, der klar erkannt habe, wo eigentli[illegible]gische Konflikt des Stoffes ruhe, [illegible] in welchem Siegfried und Brunhi[illegible] [illegible]ch Hervorkehrun[illegible] [illegible]ufgehellt:

[1]) Br[illegible]

[2]) In [illegible] dende Künste, 1899, S. [illegible]

da Brunhild mit Siegfried verlobt gewesen ist, er ihr aber, wenn-
gleich unwissentlich und ohne eigene Schuld, die Treue ge-
brochen hat, so hat sie tatsächlichen Grund, den Tod de
Mannes zu fordern, an dem sie trotzdem mit der größte
Liebe hängt.

Ferner hat Hebbel die kleineren, lustspielartigen Motive de
Epos, die sonst selbst für Verwicklungen des bürgerlichen Leben
als dramatisch geringfügig erscheinen müssen, ohne Bedenken i
sein Trauerspiel herübergenommen. Diese sind: die Neugier un
die Schwatzhaftigkeit der Frauen und Siegfrieds, der Streit de
Königinnen um den Vortritt, dies Motiv für Zwistigkeiten, „wi
sie bei Teetischkränzchen öfters eintreten,“ Motive, die v. Gott-
schall als die „Achillesferse des Nibelungenliedes“ bezeichne
„Verplaudern ist schädlich, verschweigen ist gut.“ Weil di
Kinder in dem Goetheschen Gedicht geplaudert haben, versieg
ihnen das Bier in den Krügen. Weil die Rheintöchter das Ge-
heimnis des Goldes ausgeplaudert haben, gehen sie desselbe
verlustig. Ganz folgerichtig und gut! Weil aber Siegfried ge-
plaudert hat, wird er — totgeschlagen! Ursache und Wirkun
stehen hier nicht in innerem, kausalen Zusammenhange. Ei
Hebbel-Erklärer[1]) meint, im Liede sei Siegfrieds Schwatzhaftigke
völlig unmotiviert, Hebbel habe eine Verbesserung der epische
Überlieferung geschaffen, indem er das Plaudern Siegfried
gegenüber Kriemhild in eine äußere Nötigung aufgelöst: Sieg-
frieds Unbedachtsamkeit presse ihm das Geheimnis ab. Doc
ist diese Verbesserung nur unbedeutend, denn es wird Siegfrie
als todeswürdiges Verbrechen angerechnet, daß er geschwatz
habe, und „um einen kleinen Fehl wird der treuste Mann de
Erde gemordet“. R. Wagner, in der richtigen Erkenntnis, da
im Liede die dramatischen Verknüpfungen zum Teil kleinliche
Art sind, verwarf das Epos aus diesem Grunde als alleinig
Quelle und setzte für große Katastrophen auch große Motiv
ein. Den Zank der Königinnen hat er nicht in seiner Nibe-
lungendichtung, wohl aber im „Lohengrin“ verwertet.

Ebenso gehören Zweideutigkeiten nicht in die Sphäre de
Trauerspiels, sondern des Lustspiels. Da Hebbel wesentlich
Angelpunkte des Gedichtes hinter die Bühne verlegt, so wird de

[1]) Franz Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie
Berlin 1904, S. 178.

folgenschwerste dieser Vorgänge, der im Ehegemach Gunthers, statt nur verletzend zu sein, zweideutig. Die sogenannten Brautkämpfe, in welchen ein Weib mit einem Manne im leiblichen Wettkampf ringend gedacht wird, sind von jeher ein Stein des Anstoßes für die Bühne gewesen. Im Epos, wo der Dichter die Allwissenheit vertritt und wir selbst Unwahrscheinlichem eher zu glauben geneigt sind, lassen wir sie uns noch eher gefallen als im Drama, wo wir nur das uns glaublich Erscheinende glauben und im übrigen vermuten, was uns eben wahrscheinlich dünkt. Für den Dramatiker, der alles menschlich zu motivieren hat und die beteiligten Personen als gegenwärtig vor die Augen stellt, scheint eine befriedigende Lösung des in den Brautkämpfen liegenden Anstoßes fast eine Unmöglichkeit: es erwuchs ihm die Aufgabe, sie „zu erwähnen und zugleich unser Ohr vor ihnen zu verschließen". Dingelstedt erteilte Hebbel das Lob[1]), er habe „die bedenkliche Geschichte mit dem Brautnachtmysterium, Schrecknuß allen keuschen Musen, unendlich zarter, diskreter, reiner behandelt als alle seine frommen und ‚mäßigen' Vorarbeiter". Jedenfalls diskreter, füge ich hinzu, als Geibel: denn dieser hat gerade das „Brautnachtmysterium" zum Milieu seines Dramas gemacht, das am Morgen nach der Doppelhochzeit beginnt, und in dem Siegfried der Kriemhilde, von der er sich mitten in der Brautnacht fortstiehlt, die zweideutige Erklärung für sein Fortgehen gibt: „Ich fuhr zur Jagd in Königs Forst und warf ein schneeweiß Edelwild darnieder," eine Pikanterie, die eher einem französischen Ehebruchsdrama als der deutschen Sage angemessen erscheint. Doch auch Hebbels Behandlung dieser Dinge erklärte sein Freund Üchtritz in einem Briefe an ihn[2]) für ein Trauerspiel wenig geeignet: „So in die Gegenwärtigkeit und das helle Licht eines Dramas unserer Tage gerückt, muß das Verhalten eines Mannes, der sich seine Braut in der Brautnacht mit Hilfe der Arme eines andern willig stellen läßt, etwas mehr der Komödie und Parodie als dem Trauerspiel Angemessenes behalten. Doch zum Glück handelt es sich hier nicht von einer Erfindung, die Sie willkürlich in den Stoff getragen, Sie sind durch diesen und sein altbewährtes Ansehen geschützt, haben redlich das Ihre getan." Indessen war Uchtritz mangelhaft über die Sagenüberlieferung unterrichtet,

[1]) Br. II, 58.
[2]) Br. II, 287f.

da Brunhild mit Siegfried verlobt gewesen ist, er ihr aber, wenn gleich unwissentlich und ohne eigene Schuld, die Treue ge brochen hat, so hat sie tatsächlichen Grund, den Tod de Mannes zu fordern, an dem sie trotzdem mit der größte Liebe hängt.

Ferner hat Hebbel die kleineren, lustspielartigen Motive de Epos, die sonst selbst für Verwicklungen des bürgerlichen Leben als dramatisch geringfügig erscheinen müssen, ohne Bedenken i sein Trauerspiel herübergenommen. Diese sind: die Neugier un die Schwatzhaftigkeit der Frauen und Siegfrieds, der Streit de Königinnen um den Vortritt, dies Motiv für Zwistigkeiten, „w sie bei Teetischkränzchen öfters eintreten,“ Motive, die v. Got schall als die „Achillesferse des Nibelungenliedes“ bezeichne „Verplaudern ist schädlich, verschweigen ist gut.“ Weil d Kinder in dem Goetheschen Gedicht geplaudert haben, versieg ihnen das Bier in den Krügen. Weil die Rheintöchter das Ge heimnis des Goldes ausgeplaudert haben, gehen sie desselbe verlustig. Ganz folgerichtig und gut! Weil aber Siegfried ge plaudert hat, wird er — totgeschlagen! Ursache und Wirkun stehen hier nicht in innerem, kausalen Zusammenhange. E Hebbel-Erklärer[1]) meint, im Liede sei Siegfrieds Schwatzhaftigke völlig unmotiviert, Hebbel habe eine Verbesserung der epische Überlieferung geschaffen, indem er das Plaudern Siegfrie gegenüber Kriemhild in eine äußere Nötigung aufgelöst: Sieg frieds Unbedachtsamkeit presse ihm das Geheimnis ab. Doc ist diese Verbesserung nur unbedeutend, denn es wird Siegfri als todeswürdiges Verbrechen angerechnet, daß er geschwat habe, und „um einen kleinen Fehl wird der treuste Mann d Erde gemordet“. R. Wagner, in der richtigen Erkenntnis, d im Liede die dramatischen Verknüpfungen zum Teil kleinlich Art sind, verwarf das Epos aus diesem Grunde als alleini Quelle und setzte für große Katastrophen auch große Moti ein. Den Zank der Königinnen hat er nicht in seiner Nib lungendichtung, wohl aber im „Lohengrin“ verwertet.

Ebenso gehören Zweideutigkeiten nicht in die Sphäre d Trauerspiels, sondern des Lustspiels. Da Hebbel wesentlic Angelpunkte des Gedichtes hinter die Bühne verlegt, so wird d

[1]) Franz Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragöd Berlin 1904, S. 178.

folgenschwerste dieser Vorgänge, der im Ehegemach Gunthers, statt nur verletzend zu sein, zweideutig. Die sogenannten Brautkämpfe, in welchen ein Weib mit einem Manne im leiblichen Wettkampf ringend gedacht wird, sind von jeher ein Stein des Anstoßes für die Bühne gewesen. Im Epos, wo der Dichter die Allwissenheit vertritt und wir selbst Unwahrscheinlichem eher zu glauben geneigt sind, lassen wir sie uns noch eher gefallen als im Drama, wo wir nur das uns glaublich Erscheinende glauben und im übrigen vermuten, was uns eben wahrscheinlich dünkt. Für den Dramatiker, der alles menschlich zu motivieren hat und die beteiligten Personen als gegenwärtig vor die Augen stellt, scheint eine befriedigende Lösung des in den Brautkämpfen liegenden Anstoßes fast eine Unmöglichkeit: es erwuchs ihm die Aufgabe, sie „zu erwähnen und zugleich unser Ohr vor ihnen zu verschließen". Dingelstedt erteilte Hebbel das Lob[1]), er habe „die bedenkliche Geschichte mit dem Brautnachtmysterium, Schrecknuß allen keuschen Musen, unendlich zarter, diskreter, reiner behandelt als alle seine frommen und ‚mäßigen' Vorarbeiter". Jedenfalls diskreter, füge ich hinzu, als Geibel: denn dieser hat gerade das „Brautnachtmysterium" zum Milieu seines Dramas gemacht, das am Morgen nach der Doppelhochzeit beginnt, und in dem Siegfried der Kriemhilde, von der er sich mitten in der Brautnacht fortstiehlt, die zweideutige Erklärung für sein Fortgehen gibt: „Ich fuhr zur Jagd in Königs Forst und warf ein schneeweiß Edelwild darnieder," eine Pikanterie, die eher einem französischen Ehebruchsdrama als der deutschen Sage angemessen erscheint. Doch auch Hebbels Behandlung dieser Dinge erklärte sein Freund Üchtritz in einem Briefe an ihn[2]) für ein Trauerspiel wenig geeignet: „So in die Gegenwärtigkeit und das helle Licht eines Dramas unserer Tage gerückt, muß das Verhalten eines Mannes, der sich seine Braut in der Brautnacht mit Hilfe der Arme eines andern willig stellen läßt, etwas mehr der Komödie und Parodie als dem Trauerspiel Angemessenes behalten. Doch zum Glück handelt es sich hier nicht von einer Erfindung, die Sie willkürlich in den Stoff getragen, Sie sind durch diesen und sein altbewährtes Ansehen geschützt, haben redlich das Ihre getan." Indessen war Uchtritz mangelhaft über die Sagenüberlieferung unterrichtet,

[1]) Br. II, 58.
[2]) Br. II, 287f.

da Brunhild mit Siegfried verlobt gewesen ist, er ihr aber, wenn gleich unwissentlich und ohne eigene Schuld, die Treue ge brochen hat, so hat sie tatsächlichen Grund, den Tod d Mannes zu fordern, an dem sie trotzdem mit der größt Liebe hängt.

Ferner hat Hebbel die kleineren, lustspielartigen Motive d Epos, die sonst selbst für Verwicklungen des bürgerlichen Lebe als dramatisch geringfügig erscheinen müssen, ohne Bedenken sein Trauerspiel herübergenommen. Diese sind: die Neugier u die Schwatzhaftigkeit der Frauen und Siegfrieds, der Streit d Königinnen um den Vortritt, dies Motiv für Zwistigkeiten, „ sie bei Teetischkränzchen öfters eintreten,“ Motive, die v. Go schall als die „Achillesferse des Nibelungenliedes“ bezeichn „Verplaudern ist schädlich, verschweigen ist gut.“ Weil Kinder in dem Goetheschen Gedicht geplaudert haben, vers ihnen das Bier in den Krügen. Weil die Rheintöchter das G heimnis des Goldes ausgeplaudert haben, gehen sie desse verlustig. Ganz folgerichtig und gut! Weil aber Siegfried plaudert hat, wird er — totgeschlagen! Ursache und Wirk stehen hier nicht in innerem, kausalen Zusammenhange. Hebbel-Erklärer[1]) meint, im Liede sei Siegfrieds Schwatzhaft völlig unmotiviert, Hebbel habe eine Verbesserung der epi Überlieferung geschaffen, indem er das Plaudern Sieg gegenüber Kriemhild in eine äußere Nötigung aufgelöst: S frieds Unbedachtsamkeit presse ihm das Geheimnis ab. ist diese Verbesserung nur unbedeutend, denn es wird Sie als todeswürdiges Verbrechen angerechnet, daß er gesch habe, und „um einen kleinen Fehl wird der treuste Mann Erde gemordet“. R. Wagner, in der richtigen Erkenntnis, im Liede die dramatischen Verknüpfungen zum Teil kleinli Art sind, verwarf das Epos aus diesem Grunde als allein Quelle und setzte für große Katastrophen auch große M ein. Den Zank der Königinnen hat er nicht in seiner N lungendichtung, wohl aber im „Lohengrin“ verwertet.

Ebenso gehören Zweideutigkeiten nicht in die Sphäre [illegible] sondern des Lustspiels. Da Hebbel wesentl [illegible] des Gedichtes hinter die Bühne verlegt, so wird

1) [illegible], Die Grundlagen der Hebbelschen Trag [illegible]

folgenschwerste dieser Vorgänge, der im Ehegemach Gunthers, statt nur verletzend zu sein, zweideutig. Die sogenannten Brautkämpfe, in welchen ein Weib mit einem Manne im leiblichen Wettkampf ringend gedacht wird, sind von jeher ein Stein des Anstoßes für die Bühne gewesen. Im Epos, wo der Dichter die Allwissenheit vertritt und wir selbst Unwahrscheinlichem eher zu glauben geneigt sind, lassen wir sie uns noch eher gefallen als im Drama, wo wir nur das uns glaublich Erscheinende glauben und im übrigen vermuten, was uns eben wahrscheinlich dünkt. Für den Dramatiker, der alles menschlich zu motivieren hat und die beteiligten Personen als gegenwärtig vor die Augen stellt, scheint eine befriedigende Lösung des in den Brautkämpfen liegenden Anstoßes fast eine Unmöglichkeit: es erwuchs ihm die Aufgabe, sie „zu erwähnen und zugleich unser Ohr vor ihnen zu verschließen". Dingelstedt erteilte Hebbel das Lob[1]), er habe „die bedenkliche Geschichte mit dem Brautnachtmysterium, Schrecknuß allen keuschen Musen, unendlich zarter, diskreter, reiner behandelt als alle seine frommen und ‚mäßigen' Vorarbeiter". Jedenfalls diskreter, füge ich hinzu, als Geibel: denn dieser hat gerade das „Brautnachtmysterium" zum Milieu seines Dramas gemacht, das am Morgen nach der Doppelhochzeit beginnt, und in dem Siegfried der Kriemhilde, von der er sich mitten in der Brautnacht fortstiehlt, die zweideutige Erklärung für sein Fortgehen gibt: „Ich fuhr zur Jagd in Königs Forst und warf ein schneeweiß Edelwild darnieder," eine Pikanterie, die eher einem französischen Ehebruchsdrama als der deutschen Sage angemessen erscheint. Doch auch Hebbels Behandlung dieser Dinge erklärte sein Freund Üchtritz in einem Briefe an ihn[2]) für ein Trauerspiel wenig geeignet: „So in die Gegenwärtigkeit und das helle Licht eines Dramas unserer Tage gerückt, muß das Verhalten eines Mannes, der sich seine Braut in der Brautnacht mit Hilfe der Arme eines andern willig stellen läßt, etwas mehr der Komödie und Parodie als dem Trauerspiel Angemessenes behalten. Doch zum Glück handelt es sich hier nicht von einer Erfindung, die Sie willkürlich in den Stoff getragen, Sie sind durch diesen und sein altbewährtes Ansehen geschützt, haben redlich das Ihre getan." Indessen war Uchtritz mangelhaft über die Sagenüberlieferung unterrichtet,

[1]) Br. II, 58.
[2]) Br. II, 287 f.

da Brunhild mit Siegfried verlobt gewesen ist, er ihr aber, we
gleich unwissentlich und ohne eigene Schuld, die Treue
brochen hat, so hat sie tatsächlichen Grund, den Tod
Mannes zu fordern, an dem sie trotzdem mit der grö
Liebe hängt.

Ferner hat Hebbel die kleineren, lustspielartigen Motive
Epos, die sonst selbst für Verwicklungen des bürgerlichen L
als dramatisch geringfügig erscheinen müssen, ohne Bedenk
sein Trauerspiel herübergenommen. Diese sind: die Neugie
die Schwatzhaftigkeit der Frauen und Siegfrieds, der Stre
Königinnen um den Vortritt, dies Motiv für Zwistigkeiten,
sie bei Teetischkränzchen öfters eintreten," Motive, die v.
schall als die „Achillesferse des Nibelungenliedes" beze
„Verplaudern ist schädlich, verschweigen ist gut." W
Kinder in dem Goetheschen Gedicht geplaudert haben, v
ihnen das Bier in den Krügen. Weil die Rheintöchter d
heimnis des Goldes ausgeplaudert haben, gehen sie de
verlustig. Ganz folgerichtig und gut! Weil aber Siegfr
plaudert hat, wird er — totgeschlagen! Ursache und W
stehen hier nicht in innerem, kausalen Zusammenhang
Hebbel-Erklärer[1]) meint, im Liede sei Siegfrieds Schwatzh
völlig unmotiviert, Hebbel habe eine Verbesserung der
Überlieferung geschaffen, indem er das Plaudern S
gegenüber Kriemhild in eine äußere Nötigung aufgelös
frieds Unbedachtsamkeit presse ihm das Geheimnis
ist diese Verbesserung nur unbedeutend, denn es w
als todeswürdiges Verbrechen angerechnet, daß
habe, und „um einen kleinen [illegible] wird der tr
Erde gemordet". R. Wagner [illegible] r richtigen
im Liede die dramatischen [illegible] fungen z
Art sind, verwarf das Ep [illegible] diesem
Quelle und setzte für gr [illegible] astrophe
ein. Den Zank der Kön [illegible] hat e
lungendichtung, wohl abe [illegible] bheng

Ebenso gehören Zw [illegible] eiten
Trauerspiels, sondern d [illegible] iel
Angelpunkte des Gedich

[1]) Franz Zinkernagel
Berlin 1904, S. 178.

folgenschwerste dieser Vorgänge, der im Ehegemach Gunthers, statt nur verletzend zu sein, zweideutig. Die sogenannten Brautkämpfe, in welchen ein Weib mit einem Manne im leiblichen Wettkampf ringend gedacht wird, sind von jeher ein Stein des Anstoßes für die Bühne gewesen. Im Epos, wo der Dichter die Allwissenheit vertritt und wir selbst Unwahrscheinlichem eher zu glauben geneigt sind, lassen wir sie uns noch eher gefallen als im Drama, wo wir nur das uns glaublich Erscheinende glauben und im übrigen vermuten, was uns eben wahrscheinlich dünkt. Für den Dramatiker, der alles menschlich zu motivieren hat und die beteiligten Personen als gegenwärtig vor die Augen stellt, scheint eine befriedigende Lösung des in den Brautkämpfen liegenden Anstoßes fast eine Unmöglichkeit: es erwuchs ihm die Aufgabe, sie „zu erwähnen und zugleich unser Ohr vor ihnen zu verschließen". Dingelstedt erteilte Hebbel das Lob[1]), er habe „die bedenkliche Geschichte mit dem Brautnachtmysterium, Schreckschuß allen keuschen Musen, unendlich zarter, diskreter, reiner behandelt als alle seine frommen und ‚mäßigen' Vorarbeiter". Jedenfalls diskreter, füge ich hinzu, als Geibel: denn dieser hat gerade das „Brautnachtmysterium" zum Milieu seines Dramas gemacht, das am Morgen nach der Doppelhochzeit beginnt, und in dem Siegfried der Kriemhilde, von der er sich mitten in der Brautnacht fortstiehlt, die zweideutige Erklärung für sein Fortgehen gibt: „Ich fuhr [illegible] Jagd in [illegible]s Forst und warf ein schneeweiß Edelwild dar-[illegible]" ei[illegible]terie, die eher einem französischen Ehebruchs-[illegible]schen Sage angemessen erscheint. Doch auch [illegible]g dieser Dinge erklärte sein Freund Üchtritz [illegible]an ihn[2]) für ein Trauerspiel wenig geeignet: [illegible]it und das helle Licht eines Dramas [illegible] das Verhalten eines Mannes, der sich [illegible]cht mit Hilfe der Arme eines andern [illegible]ehr der Komödie und Parodie als dem [illegible] behalten. Doch zum Glück handelt [illegible]einer Erfindung, die Sie willkürlich in [illegible]ind durch diesen und sein altbewährtes [illegible]n redlich das Ihre getan." Indessen war [illegible]ber die Sagenüberlieferung unterrichtet,

da Brunhild mit Siegfried verlobt gewesen ist, er ihr aber, wenn gleich unwissentlich und ohne eigene Schuld, die Treue ge brochen hat, so hat sie tatsächlichen Grund, den Tod de Mannes zu fordern, an dem sie trotzdem mit der größte Liebe hängt.

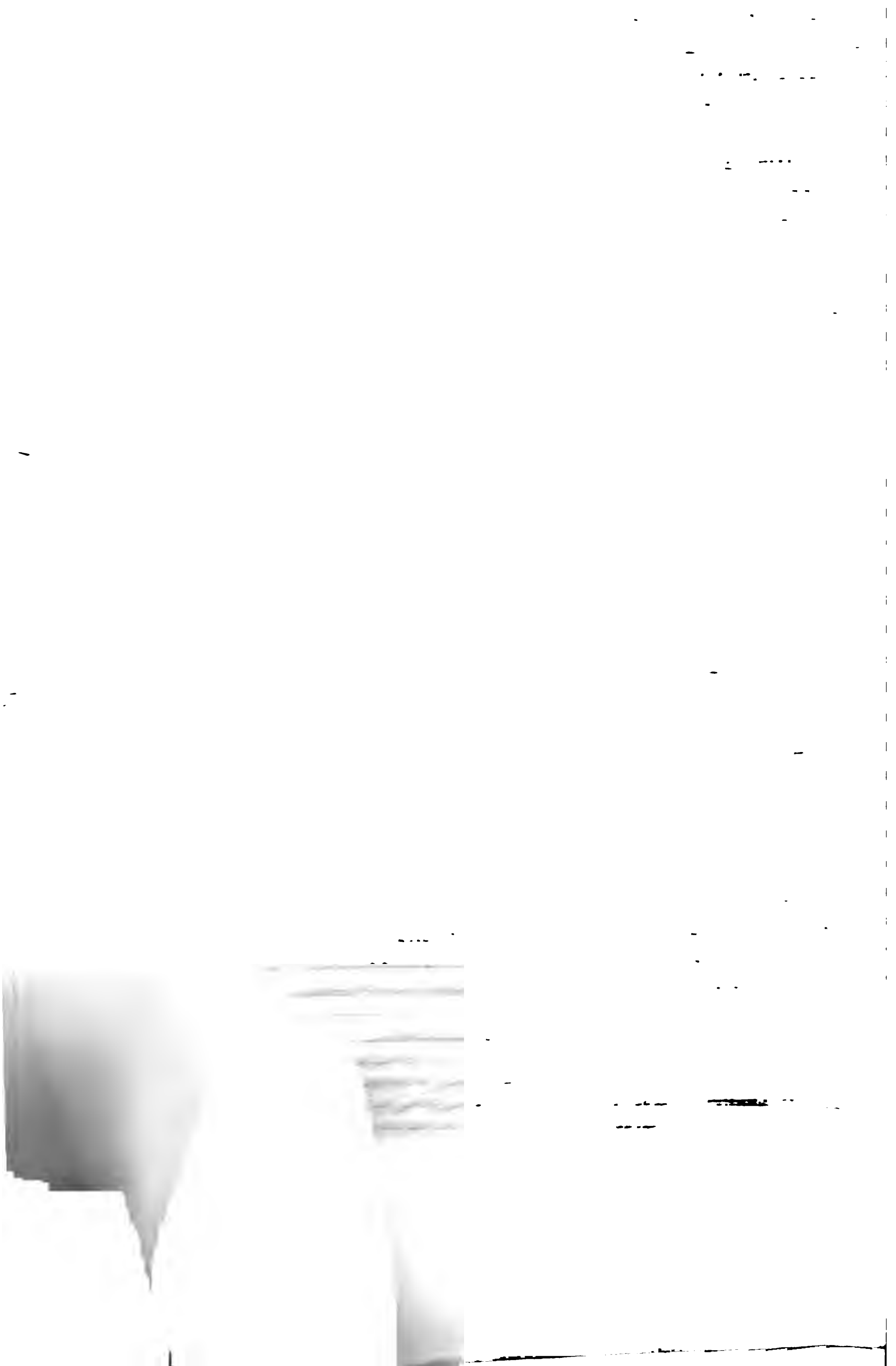
Ferner hat Hebbel die kleineren, lustspielartigen Motive de Epos, die sonst selbst für Verwicklungen des bürgerlichen Leben als dramatisch geringfügig erscheinen müssen, ohne Bedenken i sein Trauerspiel herübergenommen. Diese sind: die Neugier un die Schwatzhaftigkeit der Frauen und Siegfrieds, der Streit de Königinnen um den Vortritt, dies Motiv für Zwistigkeiten, „wi sie bei Teetischkränzchen öfters eintreten," Motive, die v. Gott schall als die „Achillesferse des Nibelungenliedes" bezeichnet „Verplaudern ist schädlich, verschweigen ist gut." Weil di Kinder in dem Goetheschen Gedicht geplaudert haben, versieg ihnen das Bier in den Krügen. Weil die Rheintöchter das Ge heimnis des Goldes ausgeplaudert haben, gehen sie desselbe verlustig. Ganz folgerichtig und gut! Weil aber Siegfried ge plaudert hat, wird er — totgeschlagen! Ursache und Wirkun stehen hier nicht in innerem, kausalen Zusammenhange. Ei Hebbel-Erklärer[1]) meint, im Liede sei Siegfrieds Schwatzhaftigkei völlig unmotiviert, Hebbel habe eine Verbesserung der epische Überlieferung geschaffen, indem er das Plaudern Siegfried gegenüber Kriemhild in eine äußere Nötigung aufgelöst: Sieg frieds Unbedachtsamkeit presse ihm das Geheimnis ab. Doc ist diese Verbesserung nur unbedeutend, denn es wird Siegfrie als todeswürdiges Verbrechen angerechnet, daß er geschwatz habe, und „um einen kleinen Fehl wird der treuste Mann de Erde gemordet". R. Wagner, in der richtigen Erkenntnis, da im Liede die dramatischen Verknüpfungen zum Teil kleinliche Art sind, verwarf das Epos aus diesem Grunde als alleinig Quelle und setzte für große Katastrophen auch große Motiv ein. Den Zank der Königinnen hat er nicht in seiner Nibe lungendichtung, wohl aber im „Lohengrin" verwertet.

Ebenso gehören Zweideutigkeiten nicht in die Sphäre de Trauerspiels, sondern des Lustspiels. Da Hebbel wesentlich Angelpunkte des Gedichtes hinter die Bühne verlegt, so wird de

[1]) Franz Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie Berlin 1904, S. 178.

folgenschwerste dieser Vorgänge, der im Ehegemach Gunthers, statt nur verletzend zu sein, zweideutig. Die sogenannten Brautkämpfe, in welchen ein Weib mit einem Manne im leiblichen Wettkampf ringend gedacht wird, sind von jeher ein Stein des Anstoßes für die Bühne gewesen. Im Epos, wo der Dichter die Allwissenheit vertritt und wir selbst Unwahrscheinlichem eher zu glauben geneigt sind, lassen wir sie uns noch eher gefallen als im Drama, wo wir nur das uns glaublich Erscheinende glauben und im übrigen vermuten, was uns eben wahrscheinlich dünkt. Für den Dramatiker, der alles menschlich zu motivieren hat und die beteiligten Personen als gegenwärtig vor die Augen stellt, scheint eine befriedigende Lösung des in den Brautkämpfen liegenden Anstoßes fast eine Unmöglichkeit: es erwuchs ihm die Aufgabe, sie „zu erwähnen und zugleich unser Ohr vor ihnen zu verschließen“. Dingelstedt erteilte Hebbel das Lob[1]), er habe „die bedenkliche Geschichte mit dem Brautnachtmysterium, Schrecknuß allen keuschen Musen, unendlich zarter, diskreter, reiner behandelt als alle seine frommen und ‚mäßigen‘ Vorarbeiter“. Jedenfalls diskreter, füge ich hinzu, als Geibel: denn dieser hat gerade das „Brautnachtmysterium“ zum Milieu seines Dramas gemacht, das am Morgen nach der Doppelhochzeit beginnt, und in dem Siegfried der Kriemhilde, von der er sich mitten in der Brautnacht fortstiehlt, die zweideutige Erklärung für sein Fortgehen gibt: „Ich fuhr zur Jagd in Königs Forst und warf ein schneeweiß Edelwild darnieder,“ eine Pikanterie, die eher einem französischen Ehebruchsdrama als der deutschen Sage angemessen erscheint. Doch auch Hebbels Behandlung dieser Dinge erklärte sein Freund Üchtritz in einem Briefe an ihn[2]) für ein Trauerspiel wenig geeignet: „So in die Gegenwärtigkeit und das helle Licht eines Dramas unserer Tage gerückt, muß das Verhalten eines Mannes, der sich seine Braut in der Brautnacht mit Hilfe der Arme eines andern willig stellen läßt, etwas mehr der Komödie und Parodie als dem Trauerspiel Angemessenes behalten. Doch zum Glück handelt es sich hier nicht von einer Erfindung, die Sie willkürlich in den Stoff getragen, Sie sind durch diesen und sein altbewährtes Ansehen geschützt, haben redlich das Ihre getan.“ Indessen war Uchtritz mangelhaft über die Sagenüberlieferung unterrichtet,

[1]) Br. II, 58.
[2]) Br. II, 287 f.



.m herabgemildert: „Da stehen noch wie Steinbilder die starren ämpen des Nordens, und das sanfte Licht und der sittige Atem s Christentums dringt noch nicht durch die eisernen Rüstungen."
ebbel erwähnt in seinem Tagebuche[1]) die Reflexionen Goethes er die Nibelungen (in dem Briefwechsel von Knebel und iner Schwester): „Er glaubt, daß in den damaligen Zeiten das gentliche Heidentum gewesen wäre, ob sie gleich kirchliche ebräuche hätten, denn Homer hätte mit den Göttern in Verndung gestanden, aber in diesen Leuten finde ich keine Spur m irgend einem himmlischen Reflex."

Hebbel hat die ritterlich-christlichen Formen und Lebensrhältnisse des Epos auf die Personen seines Dramas übertragen. r versetzt uns an die Grenze zweier Weltalter, in jene Überngszeit, als zwar das Christentum in Deutschland Eingang genden hatte, aber die heidnische Lebensanschauung in den lerzen seiner Helden noch fest haftete. So glaubt er in seinem rama einen Durchschnittspunkt gefunden zu haben, in welchem ie antike und die moderne Atmosphäre ineinander übergehen. Lassen Sie sich auf der einen Seite durch die urgermanischen, uf der anderen durch die christlichen Elemente nicht stören, ie hie und da, namentlich in der Ordalienszene auftauchen," chreibt er an Üchtritz.[2]) „Ich will aber darstellen, wie sich eide nach und nach durchdringen und eine neue Welt schaffen, ber das wird erst im zweiten Teil klarer hervortreten." Die Iebbelianer[3]) rühmen nun als genialste Tat des Dichters, daß r den Übergang vom Mythischen zum Menschlichen, von der age zur Geschichte, vom Heidentum zum Christentum zum deenhintergrund[4]) seines Dramas erhoben habe, wodurch er ihm len Charakter überragender Großartigkeit verliehen, der es von llen andern deutschen Behandlungen des Stoffes vorteilhaft unterscheide. Auch soll der Kampf zweier Weltanschauungen, der heidnischen und der christlichen, im Drama zum Ausdruck

[1]) IV, 5626.

[2]) Br. II, 471.

[3]) Z. B. H. Krumm in seiner Vorrede zur Gesamtausgabe von Hebbels Werken, S. 51, mit denselben Worten wie Bartels in seiner Hebbel-Biographie, S. 114.

[4]) Hebbel ist sich bei seinen Arbeiten stets eines gewissen Ideenhintergrundes bewußt, „der wie eine Gebirgskette zu betrachten war, welche die Landschaft abschloß" (Br. II, 209).

wenn er Hebbels Behandlung des Stoffes durch das altbewähr Ansehen desselben in Schutz nehmen zu können glaubte: denn sch 1854, bevor Üchtritz mit Hebbel hierüber verhandelte, hatte Holt mann nachgewiesen[1]), daß die Brautkämpfe des Epos, ohne al Spuren von Altertümlichkeit in Sprache, Reim und Versmaß, eine aus dem Volksgesang geschöpfte Erweiterung dem ursprün lichen Gedichte fremd seien. Hebbel hätte also besser get die Brautkämpfe als eine fremde, nicht unersetzliche Zutat a seinem Drama zu streichen und durch ein anderes Motiv zu setzen, um so mehr, als ein solches athletisches Kraftstück der Brautkammer für uns nur eine komische Bedeutung hab kann. v. Gottschall[2]) rühmt es als Vorzug der Wagnersch Nibelungendichtung, daß er diesen Vorgang ganz aus dem Spie gelassen habe; allein hat ihn Wagner nur so umgestaltet, er in der neuen Form nicht gleich wiederzuerkennen ist.

Dem mit dem Heidentume „verwitterten“ Stoffe[3]) hat d Epiker das Gewand seiner Zeit umgelegt. Dieses hat ei doppelte Seite: eine ritterliche und eine christliche. Se Ritterstande angehörig, läßt er die Gestalten der alten solches Ritterleben führen, wie man es damals in de Kreisen führte, und ebenso ist alles, was den Kul dem christlichen Kultus jener Zeit entnommen. S auch diese ritterlich-christliche Kostümierung ist, unbeschadet des Ganzen abgestreift werden könnt ist sie doch für unsern Geschmack.[4]) Denn die in denen die Charaktere gedacht werden, entspre nicht dem Rittertume, das Christentum liefert heidnischen Stoffe nur ein äußerliches Beiwerk u teren innerlich fremd: „in den selben zîten w kranc“, heißt es im Liede, und die Helden haben, als echte Heiden. Daher fanden Goet („Die romantische Schule“) im Sagenkre des Heldenbuches noch die ganze vorc fühlsweise herrschend und die rohe Kr

[1]) Untersuchungen, S. 144.
[2]) Studien, S. 29.
[3]) Ausdruck Lachmanns.
[4]) Vgl. Karl Bartsch, „Die dic sage.“ Gesammelte Vorträge und

tum herabgemildert: „Da stehen noch wie Steinbilder die starren Kämpen des Nordens, und das sanfte Licht und der sittige Atem des Christentums dringt noch nicht durch die eisernen Rüstungen.“ Hebbel erwähnt in seinem Tagebuche[1]) die Reflexionen Goethes über die Nibelungen (in dem Briefwechsel von Knebel und seiner Schwester): „Er glaubt, daß in den damaligen Zeiten das eigentliche Heidentum gewesen wäre, ob sie gleich kirchliche Gebräuche hätten, denn Homer hätte mit den Göttern in Verbindung gestanden, aber in diesen Leuten finde ich keine Spur von irgend einem himmlischen Reflex.“

Hebbel hat die ritterlich-christlichen Formen und Lebensverhältnisse des Epos auf die Personen seines Dramas übertragen. Er versetzt uns an die Grenze zweier Weltalter, in jene Übergangszeit, als zwar das Christentum in Deutschland Eingang gefunden hatte, aber die heidnische Lebensanschauung in den Herzen seiner Helden noch fest haftete. So glaubt er in seinem Drama einen Durchschnittspunkt gefunden zu haben, in welchem die antike und die moderne Atmosphäre ineinander übergehen. „Lassen Sie sich auf der einen Seite durch die urgermanischen, auf der anderen durch die christlichen Elemente nicht stören, die hie und da, namentlich in der Ordalienszene auftauchen,“ schreibt er an Üchtritz.[2]) „Ich will aber darstellen, wie sich beide nach und nach durchdringen und eine neue Welt schaffen, aber das wird erst im zweiten Teil klarer hervortreten.“ Die Hebbelianer[3]) rühmen nun [illegible] genialste Tat des Dichters, daß er den Übe[illegible]om M[illegible] zum Menschlichen, von der Sage zur [illegible]e, [illegible]entum zum Christentum zum Ideenhin[illegible] sei[illegible] erhoben habe, wodurch er ihm den Ch[illegible] [illegible]roßartigkeit verliehen, der es von [illegible]llen [illegible]andlungen des Stoffes vorteilhaft unt[illegible] [illegible]er Kampf zweier Weltanschauungen, [illegible] christl[illegible] Drama zum Ausdruck

[illegible] zur Gesamtausgabe von Hebbels [illegible] wie Bartels in seiner Hebbel-

[illegible] Arbeiten stets eines gewissen Ideen- [illegible] eine Gebirgskette zu betrachten war, [illegible] (Br. II, 209).

wenn er Hebbels Behandlung des Stoffes durch das altbewährte Ansehen desselben in Schutz nehmen zu können glaubte: denn schon 1854, bevor Üchtritz mit Hebbel hierüber verhandelte, hatte Holtzmann nachgewiesen[1]), daß die Brautkämpfe des Epos, ohne alle Spuren von Altertümlichkeit in Sprache, Reim und Versmaß, als eine aus dem Volksgesang geschöpfte Erweiterung dem ursprünglichen Gedichte fremd seien. Hebbel hätte also besser getan, die Brautkämpfe als eine fremde, nicht unersetzliche Zutat aus seinem Drama zu streichen und durch ein anderes Motiv zu ersetzen, um so mehr, als ein solches athletisches Kraftstück in der Brautkammer für uns nur eine komische Bedeutung haben kann. v. Gottschall[2]) rühmt es als Vorzug der Wagnerschen Nibelungendichtung, daß er diesen Vorgang ganz aus dem Spiel gelassen habe; allein hat ihn Wagner nur so umgestaltet, daß er in der neuen Form nicht gleich wiederzuerkennen ist.

Dem mit dem Heidentume „verwitterten" Stoffe[3]) hat ... Epiker das Gewand seiner Zeit umgelegt. Dieses hat ... doppelte Seite: eine ritterliche und eine christliche. Sel... Ritterstande angehörig, läßt er die Gestalten der alten S... solches Ritterleben führen, wie man es damals in den ... höfischen Kreisen führte, und ebenso ist alles, was den Kult... betrif... dem christlichen Kultus jener Zeit entnommen. S... äußerli... auch diese ritterlich-christliche Kostümierung ist, s... leicht ... unbeschadet des Ganzen abgestreift werden könnte, ... so stör... ist sie doch für unsern Geschmack.[4]) Denn die ... Verhältnis... in denen die Charaktere gedacht werden, entsprec... en durch... nicht dem Rittertume, das Christentum liefert zu ... dem grun... heidnischen Stoffe nur ein äußerliches Beiwerk und i...st den Chara... teren innerlich fremd: „in den selben zîten was n... ...ch der glo... kranc", heißt es im Liede, und die Helden fallen ... wie ... haben, als echte Heiden. Daher fanden Goethe wie ... („Die romantische Schule") im Sagenkreise der ... des Heldenbuches noch die ganze vorchristlich... fühlsweise herrschend und die rohe Kraft no...

[1]) Untersuchungen, S. 144.
[2]) Studien, S. 29.
[3]) Ausdruck Lachmanns.
[4]) Vgl. Karl Bartsch, „Die dichterisc... sage." Gesammelte Vorträge und Aufsä...

tum herabgemildert: „Da stehen noch wie Steinbilder die starren Kämpen des Nordens, und das sanfte Licht und der sittige Atem des Christentums dringt noch nicht durch die eisernen Rüstungen.“ Hebbel erwähnt in seinem Tagebuche[1]) die Reflexionen Goethes über die Nibelungen (in dem Briefwechsel von Knebel und seiner Schwester): „Er glaubt, daß in den damaligen Zeiten das eigentliche Heidentum gewesen wäre, ob sie gleich kirchliche Gebräuche hätten, denn Homer hätte mit den Göttern in Verbindung gestanden, aber in diesen Leuten finde ich keine Spur von irgend einem himmlischen Reflex.“

Hebbel hat die ritterlich-christlichen Formen und Lebensverhältnisse des Epos auf die Personen seines Dramas übertragen. Er versetzt uns an die Grenze zweier Weltalter, in jene Übergangszeit, als zwar das Christentum in Deutschland Eingang gefunden hatte, aber die heidnische Lebensanschauung in den Herzen seiner Helden noch fest haftete. So glaubt er in seinem Drama einen Durchschnittspunkt gefunden zu haben, in welchem die antike und die moderne Atmosphäre ineinander übergehen. „Lassen Sie sich auf der einen Seite durch die urgermanischen, auf der anderen durch die christlichen Elemente nicht stören, die hie und da, namentlich in der Ordalienszene auftauchen,“ schreibt er an Üchtritz.[2]) „Ich will aber darstellen, wie sich beide nach und nach durchdringen und eine neue Welt schaffen, aber das wird erst im zweiten Teil klarer hervortreten.“ Die Hebbelianer[3]) rühmen nun als genialste Tat des Dichters, daß er den Übergang vom Mythischen zum Menschlichen, von der Sage zur Geschichte, vom Heidentum zum Christentum zum Ideenhintergrund[4]) seines Dramas erhoben habe, wodurch er ihm den Charakter [illegible]agend[illegible]ßartigkeit verliehen, der es von allen ander[illegible] en[illegible]ungen des Stoffes vorteilhaft [illegible]erscheid[illegible] s[illegible]mpf zweier Weltanschauungen, [illegible] heid[illegible]chen, im Drama zum Ausdruck

[1]) [illegible]

[illegible]ur Gesamtausgabe von Hebbels W[illegible]ie Bartels in seiner Hebbel-

[illegible]ten stets eines gewissen Ideen- [illegible] Gebirgskette zu betrachten war, [illegible]II, 209).

wenn er Hebbels Behandlung des Stoffes durch das altbewährte Ansehen desselben in Schutz nehmen zu können glaubte: denn schon 1854, bevor Üchtritz mit Hebbel hierüber verhandelte, hatte Holtzmann nachgewiesen[1]), daß die Brautkämpfe des Epos, ohne alle Spuren von Altertümlichkeit in Sprache, Reim und Versmaß, als eine aus dem Volksgesang geschöpfte Erweiterung dem ursprünglichen Gedichte fremd seien. Hebbel hätte also besser getan, die Brautkämpfe als eine fremde, nicht unersetzliche Zutat aus seinem Drama zu streichen und durch ein anderes Motiv zu ersetzen, um so mehr, als ein solches athletisches Kraftstück in der Brautkammer für uns nur eine komische Bedeutung haben kann. v. Gottschall[2]) rühmt es als Vorzug der Wagnerschen Nibelungendichtung, daß er diesen Vorgang ganz aus dem Spiele gelassen habe; allein hat ihn Wagner nur so umgestaltet, daß er in der neuen Form nicht gleich wiederzuerkennen ist.

Dem mit dem Heidentume „verwitterten“ Stoffe[3]) hat der Epiker das Gewand seiner Zeit umgelegt. Dieses hat eine doppelte Seite: eine ritterliche und eine christliche. Selbst dem Ritterstande angehörig, läßt er die Gestalten der alten Sage ganz solches Ritterleben führen, wie man es damals in den höfischen Kreisen führte, und ebenso ist alles, was den Kultus betrifft, dem christlichen Kultus jener Zeit entnommen. So äußerlich auch diese ritterlich-christliche Kostümierung ist, so leicht sie unbeschadet des Ganzen abgestreift werden könnte, so störend ist sie doch für unsern Geschmack.[4]) Denn die Verhältnisse, in denen die Charaktere gedacht werden, entsprechen durchaus nicht dem Rittertume, das Christentum liefert zu dem grundheidnischen Stoffe nur ein äußerliches Beiwerk und ist den Charakteren innerlich fremd: „in den selben zîten was noch der geloube kranc“, heißt es im Liede, und die Helden fallen, wie sie gelebt haben, als echte Heiden. Daher fanden Goethe wie nach ihm Heine („Die romantische Schule“) im Sagenkreise der Nibelungen und des Heldenbuches noch die ganze vorchristliche Denk- und Gefühlsweise herrschend und die rohe Kraft noch nicht zum Ritter-

[1]) Untersuchungen, S. 144.
[2]) Studien, S. 29.
[3]) Ausdruck Lachmanns.
[4]) Vgl. Karl Bartsch, „Die dichterische Gestaltung der Nibelungensage.“ Gesammelte Vorträge und Aufsätze, 1883, S. 99.

tum herabgemildert: „Da stehen noch wie Steinbilder die starren Kämpen des Nordens, und das sanfte Licht und der sittige Atem des Christentums dringt noch nicht durch die eisernen Rüstungen.“ Hebbel erwähnt in seinem Tagebuche[1]) die Reflexionen Goethes über die Nibelungen (in dem Briefwechsel von Knebel und seiner Schwester): „Er glaubt, daß in den damaligen Zeiten das eigentliche Heidentum gewesen wäre, ob sie gleich kirchliche Gebräuche hätten, denn Homer hätte mit den Göttern in Verbindung gestanden, aber in diesen Leuten finde ich keine Spur von irgend einem himmlischen Reflex.“

Hebbel hat die ritterlich-christlichen Formen und Lebensverhältnisse des Epos auf die Personen seines Dramas übertragen. Er versetzt uns an die Grenze zweier Weltalter, in jene Übergangszeit, als zwar das Christentum in Deutschland Eingang gefunden hatte, aber die heidnische Lebensanschauung in den Herzen seiner Helden noch fest haftete. So glaubt er in seinem Drama einen Durchschnittspunkt gefunden zu haben, in welchem die antike und die moderne Atmosphäre ineinander übergehen. „Lassen Sie sich auf der einen Seite durch die urgermanischen, auf der anderen durch die christlichen Elemente nicht stören, die hie und da, namentlich in der Ordalienszene auftauchen,“ schreibt er an Üchtritz.[2]) „Ich will aber darstellen, wie sich beide nach und nach durchdringen und eine neue Welt schaffen, aber das wird erst im zweiten Teil klarer hervortreten.“ Die Hebbelianer[3]) rühmen nun als genialste Tat des Dichters, daß er den Übergang vom Mythischen zum Menschlichen, von der Sage zur Geschichte, vom Heidentum zum Christentum zum Ideenhintergrund[4]) seines Dramas erhoben habe, wodurch er ihm den Charakter überragender Großartigkeit verliehen, der es von allen andern deutschen Behandlungen des Stoffes vorteilhaft unterscheide. Auch soll der Kampf zweier Weltanschauungen, der heidnischen und der christlichen, im Drama zum Ausdruck

---

[1]) IV, 5626.

[2]) Br. II, 471.

[3]) Z. B. H. Krumm in seiner Vorrede zur Gesamtausgabe von Hebbels Werken, S. 51, mit denselben Worten wie Bartels in seiner Hebbel-Biographie, S. 114.

[4]) Hebbel ist sich bei seinen Arbeiten stets eines gewissen Ideenhintergrundes bewußt, „der wie eine Gebirgskette zu betrachten war, welche die Landschaft abschloß“ (Br. II, 209).

wenn er Hebbels Behandlung des Stoffes durch das altbewähr
Ansehen desselben in Schutz nehmen zu können glaubte: denn scho
1854, bevor Üchtritz mit Hebbel hierüber verhandelte, hatte Holt
mann nachgewiesen[1]), daß die Brautkämpfe des Epos, ohne al
Spuren von Altertümlichkeit in Sprache, Reim und Versmaß, a
eine aus dem Volksgesang geschöpfte Erweiterung dem ursprün
lichen Gedichte fremd seien. Hebbel hätte also besser geta
die Brautkämpfe als eine fremde, nicht unersetzliche Zutat a
seinem Drama zu streichen und durch ein anderes Motiv zu e
setzen, um so mehr, als ein solches athletisches Kraftstück
der Brautkammer für uns nur eine komische Bedeutung hab
kann. v. Gottschall[2]) rühmt es als Vorzug der Wagnersch
Nibelungendichtung, daß er diesen Vorgang ganz aus dem Spie
gelassen habe; allein hat ihn Wagner nur so umgestaltet, d
er in der neuen Form nicht gleich wiederzuerkennen ist.

Dem mit dem Heidentume „verwitterten" Stoffe[3]) hat d
Epiker das Gewand seiner Zeit umgelegt. Dieses hat ei
doppelte Seite: eine ritterliche und eine christliche. Selbst de
Ritterstande angehörig, läßt er die Gestalten der alten Sage ga
solches Ritterleben führen, wie man es damals in den höfisch
Kreisen führte, und ebenso ist alles, was den Kultus betri
dem christlichen Kultus jener Zeit entnommen. So äußerli
auch diese ritterlich-christliche Kostümierung ist, so leicht
unbeschadet des Ganzen abgestreift werden könnte, so störe
ist sie doch für unsern Geschmack.[4]) Denn die Verhältnis
in denen die Charaktere gedacht werden, entsprechen durch
nicht dem Rittertume, das Christentum [illegible]t zu dem gru
heidnischen Stoffe nur ein äußerliches Be[illegible]nd ist den C
teren innerlich fremd: „in den selben [illegible]s noch d
kranc", heißt es im Liede, und die [illegible]allen, wi
haben, als echte Heiden. Daher fand [illegible]e wie
(„Die romantische Schule") im Sa[illegible] der
des Heldenbuches noch die ganz[illegible]tlich
fühlsweise herrschend und die r[illegible]

1) Untersuchungen, S. 144.

2) Studien, S. 29.

3) Ausdruck Lachmanns.

4) Vgl. Karl Bartsch, „Di[illegible]
sage." Gesammelte Vorträge [illegible]

tum herabgemildert: „Da stehen noch wie Steinbilder die starren Kämpen des Nordens, und das sanfte Licht und der sittige Atem des Christentums dringt noch nicht durch die eisernen Rüstungen." Hebbel erwähnt in seinem Tagebuche[1]) die Reflexionen Goethes über die Nibelungen (in dem Briefwechsel von Knebel und seiner Schwester): „Er glaubt, daß in den damaligen Zeiten das eigentliche Heidentum gewesen wäre, ob sie gleich kirchliche Gebräuche hätten, denn Homer hätte mit den Göttern in Verbindung gestanden, aber in diesen Leuten finde ich keine Spur von irgend einem himmlischen Reflex."

Hebbel hat die ritterlich-christlichen Formen und Lebensverhältnisse des Epos auf die Personen seines Dramas übertragen. Er versetzt uns an die Grenze zweier Weltalter, in jene Übergangszeit, als zwar das Christentum in Deutschland Eingang gefunden hatte, aber die heidnische Lebensanschauung in den Herzen seiner Helden noch fest haftete. So glaubt er in seinem Drama einen Durchschnittspunkt gefunden zu haben, in welchem die antike und die moderne Atmosphäre ineinander übergehen. „Lassen Sie sich auf der einen Seite durch die urgermanischen, auf der anderen durch die christlichen Elemente nicht stören, die hie und da, namentlich in der Ordalienszene auftauchen," schreibt er an Üchtritz.[2]) „Ich will aber darstellen, wie sich beide nach und nach durchdringen und eine neue Welt schaffen, aber das wird [illegible] zweiten Teil klarer hervortreten." Die Hebb[illegible]er[3]) [illegible] nun als genialste Tat des Dichters, daß [illegible] Mythischen zum Menschlichen, von der [illegible] vom Heidentum zum Christentum zum [illegible] nes Dramas erhoben habe, wodurch er ihm [illegible] Großartigkeit verliehen, der es von [illegible] dlungen des Stoffes vorteilhaft [illegible] Kampf zweier Weltanschauungen, [illegible] lichen, im Drama zum Ausdruck

[illegible] er Vorrede zur Gesamtausgabe von Hebbels [illegible] en Worten wie Bartels in seiner Hebbel-

[illegible] seinen Arbeiten stets eines gewissen Ideen- [illegible] er wie eine Gebirgskette zu betrachten war, [illegible] schloß" (Br. II, 209).

von dessen Geburt an poetisch zu behandeln, wieder aufgegeben mit der Begründung: „So wichtig Siegfrieds Geburt im Gegensatz zu Brunhilds Geburt, die sich gegenseitig bedingen, für das Gedicht auch ist, das Theaterpublikum kann sie entbehren."

Von dem Zaubergolde, über das Zwerge einen Fluch verhängten, und dessen jeweiliger Besitzer sterben muß, das „noch durstiger nach Blut als ausgedörrter Schwamm nach Wasser ist", von dem Nibelungenringe, der neues Gold erzeugt und nach allgemeiner Sage als Brautring Verderben schafft, ist in Hebbels Drama erst nachträglich, und zwar in Volkers visionärer Erzählung am Schlusse des letzten Teiles, die Rede, ohne daß der Hort als Einheitspunkt des Ganzen behandelt wird, wie das vorher schon Raupach in richtiger Erkenntnis des Grundgedankens der Sage getan hatte. Auch diesen Teil hat Hebbel für die lebendige Aufführung mit der gleichen Begründung gestrichen: „So wenig Volkers Vision vom Hort, diese mystische Grundwurzel des Ganzen, dem Gedicht auch fehlen darf, das Theaterpublikum kann sie entbehren." Die im Laufe der Jahrhunderte durch die süd- und norddeutsche Überlieferung verdunkelte und entstellte alte Fassung der Sage, wonach Siegfried das Gold gewonnen hat, das den dunkeln Geistern zugehört, durch dessen verderblichen Besitz er in ihre Knechtschaft geraten und der Unterwelt verfallen ist, hat Wagner mit außerordentlicher Gewalt wieder herauszuarbeiten gewußt.[1])

Wie das Aussehen und die Gestalt des Drachen, den Siegfried erschlug, beschaffen war, davon berichtet uns das Lied nichts, aber deutsche Volkssagen und die Edda[2]) entwerfen uns ein Bild von diesem Fabeltier: es ist eine eidechsenartige mit Füßen versehene Riesenschlange, die zu den vorweltlichen Sauriern gehört, deren Reste ja auch in Deutschland vorkommen.[3]) Wagner bringt den Wurm im zweiten Aufzuge des „Siegfried" auf die Bühne, und A. Böcklin gibt uns im Anschluß hieran in den „Bayreuther Festblättern"[4]) eine Skizze davon. Wenn Raupach

[1]) Vgl. H. Lichtenberger, „R. Wagner, Der Dichter und Denker.' Übersetzt von Fr. v. Oppeln-Bronikowski. Dresden und Leipzig 1899, S. 289 (2. verb. Aufl. 1904).

[2]) Im Liede Fafnismâl.

[3]) Vgl. K. Christ in Bartsch' Germania, XXV, 432; H. v. Wolzogen: „Drachenkampf", Bayr. Bl. 1878, I, 196.

[4]) München 1884.

sucht diesen Geist der Zeit in seinem Drama zu schildern, wie er dem harten, wilden und kriegerischen Geschlecht der Germanen der Völkerwanderung eigen war: knorrig und fest wie ihre Eichen, rauh wie die Luft, die sie in sich zogen, düster wie der Himmel, zu dem sie emporblickten, unwiderstehlich im Kriege wie die Stürme, die über ihre Heiden hinbrausten, und das ist ihm zum Teil auch vortrefflich gelungen. Aber daneben werden in seinem Drama ganz andere Stimmen laut, die aus dem 19. Jahrhundert vornehmlich in das Ganze hineinklingen und durch die wir plötzlich aus der antiken Atmosphäre in unsere nüchterne, prosaische Alltäglichkeit versetzt werden. So z. B. wenn Hagen zu Kriemhild, der er Siegfrieds Geheimnis entlocken will, mit den Worten tritt: „Sei nicht gleich so bös, daß du im Packen unterbrochen wirst!“ [1]) wie man heute wohl zu jemand sagt, der eine Reise zu machen vorhat, oder wenn bei Rüdegers Mahlzeit vor der blutigen Katastrophe noch Nüsse und Mandeln geknackt werden [2]), wenn Rüdegers Tochter, die der Vater seinen „Hauskalender“ nennt [3]), zum „Blindekuh“ gerufen wird [4]), wenn Kriemhild „ihre Kuchen lieber spart“ und Giselher seinen „Teil vom großen Kuchen verpaßt“ zu haben behauptet u. dgl. m., wenn Kriemhild auf Josephs in Ziegenblut getauchten Rock [5]) anspielt: „Du sprichst, als zeigt' ich dir einen Rock mit trocknem Blut,“ die echte Heidin Brunhild unbewußt ihre Bibelkenntnis verrät: „Wenn er der Schemel deiner Füße ist“ [6]), alles Wendungen, die man nicht anders als stilwidrig bezeichnen kann.

R. M. Werner lobt Hebbels „Nibelungen“ [7]), weil in ihnen „Heidnisches und Christliches, Rauhes und Mildes, Wildheit und Kultur, Nordisches und Südliches zu einem untrennbaren, notwendigeu Ganzen zusammengeflossen“ seien, als ob die Vereinigung möglichst widersprechender Elemente einem Drama, in dem doch historischer Boden, Charaktere, Situationen, Motive, Handlungsweise, Schuld und Ausgang übereinstimmen müssen, zum Vorteil gereichen könnte, und er tadelt Raupach, daß seinem

[1]) V. 1975.
[2]) V. 3714.
[3]) V. 3609.
[4]) V. 3671.
[5]) 1. Mose 37.
[6]) V. 1553, vgl. Psalm 110, 1.
[7]) Einl. S. XI.

von dessen Geburt an poetisch zu behandeln, wieder aufgegeben mit der Begründung: „So wichtig Siegfrieds Geburt im Gegensatz zu Brunhilds Geburt, die sich gegenseitig bedingen, für das Gedicht auch ist, das Theaterpublikum kann sie entbehren."

Von dem Zaubergolde, über das Zwerge einen Fluch verhängten, und dessen jeweiliger Besitzer sterben muß, das „noch durstiger nach Blut als ausgedörrter Schwamm nach Wasser ist", von dem Nibelungenringe, der neues Gold erzeugt und nach allgemeiner Sage als Brautring Verderben schafft, ist in Hebbels Drama erst nachträglich, und zwar in Volkers visionärer Erzählung am Schlusse des letzten Teiles, die Rede, ohne daß der Hort als Einheitspunkt des Ganzen behandelt wird, wie das vorher schon Raupach in richtiger Erkenntnis des Grundgedankens der Sage getan hatte. Auch diesen Teil hat Hebbel für die lebendige Aufführung mit der gleichen Begründung gestrichen: „So wenig Volkers Vision vom Hort, diese mystische Grundwurzel des Ganzen, dem Gedicht auch fehlen darf, das Theaterpublikum kann sie entbehren." Die im Laufe der Jahrhunderte durch die süd- und norddeutsche Überlieferung verdunkelte und entstellte alte Fassung der Sage, wonach Siegfried das Gold gewonnen hat, das den dunkeln Geistern zugehört, durch dessen verderblichen Besitz er in ihre Knechtschaft geraten und der Unterwelt verfallen ist, hat Wagner mit außerordentlicher Gewalt wieder herauszuarbeiten gewußt.[1])

Wie das Aussehen und die Gestalt des Drachen, den Siegfried erschlug, beschaffen war, davon berichtet uns das Lied nichts, aber deutsche Volkssagen und die Edda[2]) entwerfen uns ein Bild von diesem Fabeltier: es ist eine eidechsenartige mit Füßen versehene Riesenschlange, die zu den vorweltlichen Sauriern gehört, deren Reste ja auch in Deutschland vorkommen.[3]) Wagner bringt den Wurm im zweiten Aufzuge des „Siegfried" auf die Bühne, und A. Böcklin gibt uns im Anschluß hieran in den „Bayreuther Festblättern"[4]) eine Skizze davon. Wenn Raupach

[1]) Vgl. H. Lichtenberger, „R. Wagner, Der Dichter und Denker." Übersetzt von Fr. v. Oppeln-Bronikowski. Dresden und Leipzig 1899, S. 289 (2. verb. Aufl. 1904).

[2]) Im Liede Fafnismâl.

[3]) Vgl. K. Christ in Bartsch' Germania, XXV, 432; H. v. Wolzogen: „Drachenkampf", Bayr. Bl. 1878, I, 196.

[4]) München 1884.

sucht diesen Geist der Zeit in seinem Drama zu schildern, wie er dem harten, wilden und kriegerischen Geschlecht der Germanen der Völkerwanderung eigen war: knorrig und fest wie ihre Eichen, rauh wie die Luft, die sie in sich zogen, düster wie der Himmel, zu dem sie emporblickten, unwiderstehlich im Kriege wie die Stürme, die über ihre Heiden hinbrausten, und das ist ihm zum Teil auch vortrefflich gelungen. Aber daneben werden in seinem Drama ganz andere Stimmen laut, die aus dem 19. Jahrhundert vornehmlich in das Ganze hineinklingen und durch die wir plötzlich aus der antiken Atmosphäre in unsere nüchterne, prosaische Alltäglichkeit versetzt werden. So z. B. wenn Hagen zu Kriemhild, der er Siegfrieds Geheimnis entlocken will, mit den Worten tritt: „Sei nicht gleich so bös, daß du im Packen unterbrochen wirst!“[1]) wie man heute wohl zu jemand sagt, der eine Reise zu machen vorhat, oder wenn bei Rüdegers Mahlzeit vor der blutigen Katastrophe noch Nüsse und Mandeln geknackt werden[2]), wenn Rüdegers Tochter, die der Vater seinen „Hauskalender“ nennt[3]), zum „Blindekuh“ gerufen wird[4]), wenn Kriemhild „ihre Kuchen lieber spart“ und Giselher seinen „Teil vom großen Kuchen verpaßt“ zu haben behauptet u. dgl. m., wenn Kriemhild auf Josephs in Ziegenblut getauchten Rock[5]) anspielt: „Du sprichst, als zeigt' ich dir einen Rock mit trocknem Blut,“ die echte Heidin Brunhild unbewußt ihre Bibelkenntnis verrät: „Wenn er der Schemel deiner Füße ist“[6]), alles Wendungen, die man nicht anders als stilwidrig bezeichnen kann.

R. M. Werner lobt Hebbels „Nibelungen“[7]), weil in ihnen „Heidnisches und Christliches, Rauhes und Mildes, Wildheit und Kultur, Nordisches und Südliches zu einem untrennbaren, notwendigeu Ganzen zusammengeflossen“ seien, als ob die Vereinigung möglichst widersprechender Elemente einem Drama, in dem doch historischer Boden, Charaktere, Situationen, Motive, Handlungsweise, Schuld und Ausgang übereinstimmen müssen, zum Vorteil gereichen könnte, und er tadelt Raupach, daß seinem

[1]) V. 1975.
[2]) V. 3714.
[3]) V. 3609.
[4]) V. 3671.
[5]) 1. Mose 37.
[6]) V. 1553, vgl. Psalm 110, 1.
[7]) Einl. S. XI.

von dessen Geburt an poetisch zu behandeln, wieder aufgegeben mit der Begründung: „So wichtig Siegfrieds Geburt im Gegensatz zu Brunhilds Geburt, die sich gegenseitig bedingen, für das Gedicht auch ist, das Theaterpublikum kann sie entbehren.“

Von dem Zaubergolde, über das Zwerge einen Fluch verhängten, und dessen jeweiliger Besitzer sterben muß, das „noch durstiger nach Blut als ausgedörrter Schwamm nach Wasser ist“, von dem Nibelungenringe, der neues Gold erzeugt und nach allgemeiner Sage als Brautring Verderben schafft, ist in Hebbels Drama erst nachträglich, und zwar in Volkers visionärer Erzählung am Schlusse des letzten Teiles, die Rede, ohne daß der Hort als Einheitspunkt des Ganzen behandelt wird, wie das vorher schon Raupach in richtiger Erkenntnis des Grundgedankens der Sage getan hatte. Auch diesen Teil hat Hebbel für die lebendige Aufführung mit der gleichen Begründung gestrichen: „So wenig Volkers Vision vom Hort, diese mystische Grundwurzel des Ganzen, dem Gedicht auch fehlen darf, das Theaterpublikum kann sie entbehren.“ Die im Laufe der Jahrhunderte durch die süd- und norddeutsche Überlieferung verdunkelte und entstellte alte Fassung der Sage, wonach Siegfried das Gold gewonnen hat, das den dunkeln Geistern zugehört, durch dessen verderblichen Besitz er in ihre Knechtschaft geraten und der Unterwelt verfallen ist, hat Wagner mit außerordentlicher Gewalt wieder herauszuarbeiten gewußt.[1])

Wie das Aussehen und die Gestalt des Drachen, den Siegfried erschlug, beschaffen war, davon berichtet uns das Li[illegible]
nichts, aber deutsche Volkssagen und d[illegible]dda[2]) entwerfe[illegible]
ein Bild von diesem Fabeltier: es i[illegible] eidechsena[illegible]
Füßen versehene Riesenschlange, die [illegible]orweltlich[illegible]
gehört, deren Reste ja auch in Deuts[illegible]orkomm[illegible]
bringt den Wurm im zweiten A[illegible]es „S[illegible]
Bühne, und A. Böcklin gibt u[illegible]schl[illegible]
„Bayreuther Festblättern“[4]) eine[illegible]

[1]) Vgl. H. Lichtenberger, „R.[illegible]
Übersetzt von Fr. v. Oppeln-Broni[illegible]
S. 289 (2. verb. Aufl. 1904).

[2]) Im Liede Fafnismál.

[3]) Vgl. K. Christ in Bartsch[illegible]
„Drachenkampf“, Bayr. Bl. 1878[illegible]

[4]) München 1884.

sucht diesen Geist der Zeit in seinem Drama zu schildern, wie er dem harten, wilden und kriegerischen Geschlecht der Germanen der Völkerwanderung eigen war: knorrig und fest wie ihre Eichen, rauh wie die Luft, die sie in sich zogen, düster wie der Himmel, zu dem sie emporblickten, unwiderstehlich im Kriege wie die Stürme, die über ihre Heiden hinbrausten, und das ist ihm zum Teil auch vortrefflich gelungen. Aber daneben werden in seinem Drama ganz andere Stimmen laut, die aus dem 19. Jahrhundert vornehmlich in das Ganze hineinklingen und durch die wir plötzlich aus der antiken Atmosphäre in unsere nüchterne, prosaische Alltäglichkeit versetzt werden. So z. B. wenn Hagen zu Kriemhild, der er Siegfrieds Geheimnis entlocken will, mit den Worten tritt: „Sei nicht gleich so bös, daß du im Packen unterbrochen wirst!“ [1]) wie man heute wohl zu jemand sagt, der eine Reise zu machen vorhat, oder wenn bei Rüdegers Mahlzeit vor der blutigen Katastrophe noch Nüsse und Mandeln geknackt werden [2]), wenn Rüdegers Tochter, die der Vater seinen „Hauskalender“ nennt [3]), zum „Blindekuh“ gerufen wird [4]), wenn Kriemhild „ihre Kuchen lieber spart“ und Giselher seinen „Teil vom großen Kuchen verpaßt“ zu haben behauptet u. dgl. m., wenn Kriemhild auf Josephs in Ziegenblut getauchten Rock [5]) anspielt: „Du sprichst, als zeigt' ich dir einen Rock mit trocknem Blut,“ die echte Heidin Brunhild unbewußt ihre Bibelkenntnis verrät: „Wenn er der Schemel deiner Füße ist“ [6]), alles Wendungen, die man nicht anders als stilwidrig bezeichnen kann.

R. M. Werner lobt Hebbels „Nibelungen“ [7]), weil in ihnen „Heidnisches und Christliches, Rauhes und Mildes, Wildheit und Kultur, Nordisches und Südliches zu einem untrennbaren, notwendigeu Ganzen zusammengeflossen“ seien, als ob die Vereinigung möglichst widersprechender Elemente einem Drama, in dem doch historischer Boden, Charaktere, Situationen, Motive, Handlungsweise, Schuld und Ausgang übereinstimmen müssen, zum Vorteil gereichen könnte, und er tadelt Raupach, daß seinem

---

1) V. 1975.
2) V. 3714.
3) V. 3609.
4) V. 3671.
5) 1. Mose 37.
6) V. 1553, vgl. Psalm 110, 1.
7) Einl. S. XI.

verhängnisvoll geworden. In der nordischen Sage findet bekanntlich eine sogenannte „Vorverlobung" zwischen Siegfried und Brunhilde statt. Hebbel rühmt den Epiker, daß er „zur Schürzung des Knotens keiner doppelten Vermählung seines Helden bedurft" habe. Daß das ein Vorzug des Epos ist, dürfte füglich bestritten werden. Stein hat überzeugend nachgewiesen, daß der Brunhildstoff in ursprünglicher Unverfälschtheit, wie er seiner ältesten Quelle, der Edda, entfloß, für die Dramatisierung am geeignetsten ist, obwohl die wenigsten Nibelungendramatiker aus jener ältesten Quelle schöpften, und daß alles auf die Beantwortung der Frage ankommt: woraus leitet Brunhild ihre Ansprüche auf Siegfrieds Liebe ab? Hat sie ihn vor seiner Verheiratung mit Kriemhild überhaupt nicht gekannt, geschweige daß sie mit ihm verlobt oder gar verheiratet gewesen ist, so hat sie auch kein Recht, den Gatten einer anderen zu begehren und, weil ihre Liebe zurückgewiesen wird, Rache an ihm zu nehmen dadurch, daß sie seinen Tod rät. Sie erscheint also unedler und ihr Tun verwerflicher als das der keuschen Brunhild der Edda, welche den Verlobten und sich nur aus dem Grunde tötet, um hindernde Fesseln abzustreifen und ihrer beider Wiedervereinigung herbeizuführen. Hebbel hat sich dadurch des Hauptmaterials zur Heranbildung eines tragischen Konfliktes begeben, daß er das Grundmotiv des Siegfried-Brunhild-Konfliktes, das in der nordischen Fassung der Sage am reinsten und zugleich für menschliches Fühlen und Begreifen am verständlichsten zutage tritt, überging. Gutzkow erwähnt von sich[1]), daß er in seinen Schriften oft das Thema festgehalten habe vom Manne, der zwischen zwei Frauen steht.[2]) „Es ist dies eben ein uraltes. Unbegreiflich war mir aber," fährt er in gehässiger Weise fort, „das ständige Hebbelsche Thema vom Weibe, das zwischen zwei Männern steht. Ich begriff es erst aus seinen Heiraten; aus der wilden und aus der zahmen." Bei Hebbel fällt nämlich das Eigentümliche der Sage fort, welches in Siegfrieds Verhältnisse zu zwei Frauen liegt, vielmehr tritt Brunhilds Verhältnis zu Siegfried und Gunther in den Vordergrund. Mit letzterem ist sie verheiratet, aber ersteren liebt sie. Welcher Art ist nun

[1]) a. a. O. S. 58.

[2]) Die besondere Vorliebe Ibsens für dieses Konfliktsmotiv erörtert Max Koch im Ibsen-Heft von „Bühne und Welt". 1903. V, 508f.

seinen Drachen ein donnerähnliches Gebrüll ausstoßen und aus dessen Munde eine Feuersäule wie aus der Esse des Hekla aufsteigen läßt, so ist die Übertreibung noch nicht so groß als bei Hebbel. Als Siegfried in die schatzbergende Höhle hineingehen will, kann er den Eingang nicht finden, da der ganze Wall nur ein einziger Wurm ist, der, tausend Jahre in der Felskluft schlafend und mit Gras und Moos bewachsen, eher dem zackigen Rücken einer Hügelkette als einem lebenden Tiere gleicht, und durch dessen Riesenleib, durch all das Fleisch und die gewalt'gen Knochen, sich der Held allmählich wie durch ein felsigtes Gebirg bis in die Höhle durchhaut. „Das war der Drache!“ bemerkt Hagen nach Siegfrieds Erzählung zur Erläuterung. Wenn v. Uechtritz meinte, es stehe nicht zu besorgen, daß Hebbel die gigantischen Rauheiten des Stoffes durch Hinzudichtung noch schrofferer Fremdartigkeiten steigern werde, so war diese Besorgnis nicht durchaus unbegründet. Hebbel haben offenbar Vorstellungen aus Sindbad dem Seefahrer vorgeschwebt, wo die Seeleute statt der vermeintlichen Insel auf den Leib eines Walfisches stoßen, auf dessen Rücken sie Feuer anmachen, oder aus Münchhausens Abenteuern, wo dieser auf einer Insel landet, die aus einem einzigen großen Käse besteht, oder aus dem Märchen vom Schlaraffenlande, wohin zu gelangen sich die Leute erst durch einen Berg von Hirsebrei durchessen müssen.

Die deutsche epische Dichtung hat dem Helden aus dem Blute des getöteten Drachen bloß einen äußeren Vorteil erwachsen lassen; indem er sich damit bestreicht oder darin badet, wird er durch eine Hornhaut unverwundbar. Raupach und Hebbel behalten diese Hornhaut bei, Wagner, in richtiger Erkenntnis des dramatisch Verwendbaren, nicht. Schon in der epischen Gestaltung der Sage muß diese Hornhaut als eine unechte Zutat gelten, wie denn im „Biterolf“ ebensowenig davon die Rede ist als in der älteren nordischen Sage. Darum halten sie W. Grimm[1]), Müllenhof[2]) und Raßmann[3]) für die Vergröberung eines uralten Sagenzuges, da man für die Unverwundbarkeit Siegfrieds eine Erklärung suchte, und für eine rohe Bezeichnung der Furchtlosigkeit und Unerschrockenheit des Helden,

[1]) Heldensage, S. 370. 390.
[2]) Zur Gesch. der Nibelungen-Not, S. 42.
[3]) Die Sage von den Wölsungen, I, 131, 137.

von dessen Geburt an poetisch zu behandeln, wieder aufgegeben mit der Begründung: „So wichtig Siegfrieds Geburt im Gegensatz zu Brunhilds Geburt, die sich gegenseitig bedingen, für das Gedicht auch ist, das Theaterpublikum kann sie entbehren."

Von dem Zaubergolde, über das Zwerge einen Fluch verhängten, und dessen jeweiliger Besitzer sterben muß, das „noch durstiger nach Blut als ausgedörrter Schwamm nach Wasser ist", von dem Nibelungenringe, der neues Gold erzeugt und nach allgemeiner Sage als Brautring Verderben schafft, ist in Hebbels Drama erst nachträglich, und zwar in Volkers visionärer Erzählung am Schlusse des letzten Teiles, die Rede, ohne daß der Hort als Einheitspunkt des Ganzen behandelt wird, wie das vorher schon Raupach in richtiger Erkenntnis des Grundgedankens der Sage getan hatte. Auch diesen Teil hat Hebbel für die lebendige Aufführung mit der gleichen Begründung gestrichen: „So wenig Volkers Vision vom Hort, diese mystische Grundwurzel des Ganzen, dem Gedicht auch fehlen darf, das Theaterpublikum kann sie entbehren." Die im Laufe der Jahrhunderte durch die süd- und norddeutsche Überlieferung verdunkelte und entstellte alte Fassung der Sage, wonach Siegfried das Gold gewonnen hat, das den dunkeln Geistern zugehört, durch dessen verderblichen Besitz er in ihre Knechtschaft geraten und der Unterwelt verfallen ist, hat Wagner mit außerordentlicher Gewalt wieder herauszuarbeiten gewußt.[1])

Wie das Aussehen und die Gestalt des Drachen, den Siegfried erschlug, beschaffen war, davon berichtet uns das [illegible] nichts, aber deutsche Volkssagen und die Edda[2]) entwerfen ein Bild von diesem Fabeltier: es ist eine [illegible] eidechsena[illegible] Füßen versehene Riesenschlange, die zu [illegible] vorweltlich[illegible] gehört, deren Reste ja auch in Deutsc[illegible] vorkomme[illegible] bringt den Wurm im zweiten Auf[illegible] Bühne, und A. Böcklin gibt uns [illegible] „Sieg[illegible] „Bayreuther Festblättern"[4]) eine [illegible] Schluß [illegible] davon [illegible]

[1]) Vgl. H. Lichtenberger, „R. [illegible] Übersetzt von Fr. v. Oppeln-Bronik[illegible] S. 289 (2. verb. Aufl. 1904).

[2]) Im Liede Fafnismâl.

[3]) Vgl. K. Christ in Bartsch' [illegible] „Drachenkampf", Bayr. Bl. 1878, I[illegible]

[4]) München 1884.

der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ das in der ersten Ausgabe[1]) abgedruckte tiefsinnige Epigramm Hebbels über die Traumvorstellungen des Dichters in der späteren Ausgabe durch ein gleichbedeutendes Zitat aus Wagners „Meistersingern“ ersetzt hat, was sich wohl aus seiner größeren Hinneigung zu Wagner erklärt. Wie Nietzsche greift auch Hebbel das Christentum heftig an, das er in einem Briefe vom 12. Februar 1838[2]) das Blattergift der Menschheit und die Wurzel alles Zwiespalts, aller Schlaffheit, der letzten Jahrhunderte vorzüglich, nennt. Nachdem Hebbel später diese radikalen Ansichten etwas gemäßigt[3]), führte er mit Üchtritz über Gegenstände religiösen Inhalts einen Briefwechsel, worin dieser den positiven Glauben, jener den Standpunkt der Vernunftreligion vertrat. Nach siebenjähriger Gedankenvermittlung war jeder der beiden gerade auf dem Punkte, von dem sie ausgegangen. 1862, nach dem Erscheinen der „Nibelungen“, schrieb Üchtritz an Hebbel[4]), die christlichen Töne, die in das Gedicht hineinklängen, seien nicht bloß von einer Innigkeit, sondern auch von einer Echtheit und Wahrheit, „wie ich es bei einer sich so außerhalb haltenden Stellung wie die Ihrige kaum für möglich gehalten; weshalb ich vermuten möchte, daß das Verhältnis bei Ihnen gar nicht mehr so fremd ist, als es sich ausgibt, und daß sie in den Heilstatsachen des Christentums doch etwas mehr als eine „Mythologie unter andern Mythologien“, wenn auch nicht mit dem Verstande, doch mit dem Gefühle und dem innersten Sinn anerkennen.“ Nach Kulkes Bericht[5]) war Hebbel wütend über diesen Brief. Er behauptete, die christlichen Töne mit eben solchen Farben geschildert zu haben wie die heidnischen und schrieb Üchtritz wieder[6]): „Das Christentum ist mir, was es war, eine Mythologie neben anderen und — nicht einmal die tiefste. Wenn es mir daher gelungen sein sollte, es in seiner innersten Wesenheit darzustellen, wie Sie mich hoffen lassen, so hat es dazu keiner andern Kraft [illegible] als derjenigen, die das Valkyrentum auf

[illegible] W. Fritsch, S. 2.

wenn er Hebbels Behandlung des Stoffes durch das altbewährte Ansehen desselben in Schutz nehmen zu können glaubte: denn schon 1854, bevor Üchtritz mit Hebbel hierüber verhandelte, hatte Holtzmann nachgewiesen[1]), daß die Brautkämpfe des Epos, ohne alle Spuren von Altertümlichkeit in Sprache, Reim und Versmaß, als eine aus dem Volksgesang geschöpfte Erweiterung dem ursprünglichen Gedichte fremd seien. Hebbel hätte also besser getan, die Brautkämpfe als eine fremde, nicht unersetzliche Zutat aus seinem Drama zu streichen und durch ein anderes Motiv zu ersetzen, um so mehr, als ein solches athletisches Kraftstück in der Brautkammer für uns nur eine komische Bedeutung haben kann. v. Gottschall[2]) rühmt es als Vorzug der Wagnerschen Nibelungendichtung, daß er diesen Vorgang ganz aus dem Spiele gelassen habe; allein hat ihn Wagner nur so umgestaltet, daß er in der neuen Form nicht gleich wiederzuerkennen ist.

Dem mit dem Heidentume „verwitterten“ Stoffe[3]) hat der Epiker das Gewand seiner Zeit umgelegt. Dieses hat eine doppelte Seite: eine ritterliche und eine christliche. Selbst dem Ritterstande angehörig, läßt er die Gestalten der alten Sage ganz solches Ritterleben führen, wie man es damals in den höfischen Kreisen führte, und ebenso ist alles, was den Kultus betrifft, dem christlichen Kultus jener Zeit entnommen. So äußerlich auch diese ritterlich-christliche Kostümierung ist, so leicht sie unbeschadet des Ganzen abgestreift werden könnte, so störend ist sie doch für unsern Geschmack.[4]) Denn die Verhältnisse, in denen die Charaktere gedacht werden, entsprechen durchaus nicht dem Rittertume, das Christentum liefert zu dem grundheidnischen Stoffe nur ein äußerliches Beiwerk und ist den Charakteren innerlich fremd: „in den selben zîten was noch der gloube kranc“, heißt es im Liede, und die Helden fallen, wie sie gelebt haben, als echte Heiden. Daher fanden Goethe wie nach ihm Heine („Die romantische Schule“) im Sagenkreise der Nibelungen und des Heldenbuches noch die ganze vorchristliche Denk- und Gefühlsweise herrschend und die rohe Kraft noch nicht zum Ritter-

[1]) Untersuchungen, S. 144.

[2]) Studien, S. 29.

[3]) Ausdruck Lachmanns.

[4]) Vgl. Karl Bartsch, „Die dichterische Gestaltung der Nibelungensage.“ Gesammelte Vorträge und Aufsätze, 1883, S. 99.

der Tragödie aus dem Geiste der Musik" das in der ersten Ausgabe[1]) abgedruckte tiefsinnige Epigramm Hebbels über die Traumvorstellungen des Dichters in der späteren Ausgabe durch ein gleichbedeutendes Zitat aus Wagners „Meistersingern" ersetzt hat, was sich wohl aus seiner größeren Hinneigung zu Wagner erklärt. Wie Nietzsche greift auch Hebbel das Christentum heftig an, das er in einem Briefe vom 12. Februar 1838[2]) das Blattergift der Menschheit und die Wurzel alles Zwiespalts, aller Schlaffheit, der letzten Jahrhunderte vorzüglich, nennt. Nachdem Hebbel später diese radikalen Ansichten etwas gemäßigt[3]), führte er mit Üchtritz über Gegenstände religiösen Inhalts einen Briefwechsel, worin dieser den positiven Glauben, jener den Standpunkt der Vernunftreligion vertrat. Nach siebenjähriger Gedankenvermittlung war jeder der beiden gerade auf dem Punkte, von dem sie ausgegangen. 1862, nach dem Erscheinen der „Nibelungen", schrieb Üchtritz an Hebbel[4]), die christlichen Töne, die in das Gedicht hineinklängen, seien nicht bloß von einer Innigkeit, sondern auch von einer Echtheit und Wahrheit, „wie ich es bei einer sich so außerhalb haltenden Stellung wie die Ihrige kaum für möglich gehalten; weshalb ich vermuten möchte, daß das Verhältnis bei Ihnen gar nicht mehr so fremd ist, als es sich ausgibt, und daß sie in den Heilstatsachen des Christentums doch etwas mehr als eine „Mythologie unter andern Mythologien", wenn auch nicht mit dem Verstande, doch mit dem Gefühle und dem innersten Sinn anerkennen." Nach Kulkes Bericht[5]) war Hebbel wütend über diesen Brief. Er behauptete, die christlichen Töne mit eben solchen Farben geschildert zu haben wie die heidnischen und schrieb Üchtritz wieder[6]): „Das Christentum ist mir, was es war, eine Mythologie neben anderen und — nicht einmal die tiefste. Wenn es mir daher gelungen sein sollte, es in seiner innersten Wesenheit darzustellen, wie Sie mich hoffen lassen, so hat es dazu keiner andern Kraft bedurft als derjenigen, die das Valkyrentum auf

[1]) Leipzig 1872, E. W. Fritsch, S. 2.
[2]) Br. I, 63.
[3]) Nachlese II, 120, 135.
[4]) Br. II, 287.
[5]) Erinnerungen, S. 76.
[6]) Br. II, 290.

die seine Erscheinung trübt, indem sie seinen Heldenmut verringert. Letzteres ist für das Drama, wo wir nun einmal die persönliche Tätigkeit des Mannes durch keine äußeren Zutaten beeinträchtigt sehen wollen, noch empfindlicher als für das Epos, und schon Fr. Th. Vischer machte darauf aufmerksam, daß das Annähen eines Kreuzes an Siegfrieds Gewand in der Oper, wie er sie sich dachte, mit der Hornhaut zugleich wegfallen müsse. Uhland dagegen, der sich streng an das Epos hielt, schrieb an den Rand: „Hagen findet in der Unverwundbarkeit Siegfrieds eine Entschuldigung seiner Hinterlist, die ihm Gunther vorhält. Siegfried, als unverwundbar, hat sich dem offenen Kampfe, Mann gegen Mann, enthoben.“ Ebenso konnte Hebbel dieses mythischen Beiwerks nicht entraten, wenn er auch zugab: „Der Gyges ist ohne Ring möglich, die Nibelungen sind es ohne Hornhaut und Nebelkappe“ [1]), indem er ein unechtes und ein echtes Symbol in einem Atem nennt. Die Verehrer Hebbels, R. M. Werner [2]) und Zinkernagel [3]) rühmen den Dichter, daß er durch Beibehaltung der Hornhaut und der verwundbaren Stelle in Siegfrieds Rücken eine bedeutsame Charakteristik Hagens gewonnen habe, der die Ermordung Siegfrieds damit rechtfertige, daß er den Helden, dem unverletzlich der Körper gefeit ist, ja nicht zum Zweikampfe habe herausfordern können, was sonst zweifelsohne geschehen wäre, wenn er mit einem ihm ebenbürtigen Gegner zu tun gehabt hätte. Allein was Hagen durch die Ausrede, mit der er seine Mordtat entschuldigt, gewonnen haben mag, das hat doch auf der anderen Seite Siegfried ohne Frage in erhöhtem Maße verloren. Denn an ei … durch übernatür-liche Mittel geschützten Gegner büßt d … überhaupt Charakter einer ernst zu nehmenden … ein, und Äußerung:

„Ich hätt' mich nicht in S … ut ge
Darf denn noch fechten, … alle

erscheint durchaus gerechtfertig … getrübt und sein Heldenmut v …

Das erste Auftreten Sieg … Worms und sein keckes, un …

[1]) Br. II, 189.
[2]) a. a. O. S. 32. Ein …
[3]) a. a. O. S. 178.

der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ das in der ersten Ausgabe[1]) abgedruckte tiefsinnige Epigramm Hebbels über die Traumvorstellungen des Dichters in der späteren Ausgabe durch ein gleichbedeutendes Zitat aus Wagners „Meistersingern“ ersetzt hat, was sich wohl aus seiner größeren Hinneigung zu Wagner erklärt. Wie Nietzsche greift auch Hebbel das Christentum heftig an, das er in einem Briefe vom 12. Februar 1838[2]) das Blattergift der Menschheit und die Wurzel alles Zwiespalts, aller Schlaffheit, der letzten Jahrhunderte vorzüglich, nennt. Nachdem Hebbel später diese radikalen Ansichten etwas gemäßigt[3]), führte er mit Üchtritz über Gegenstände religiösen Inhalts einen Briefwechsel, worin dieser den positiven Glauben, jener den Standpunkt der Vernunftreligion vertrat. Nach siebenjähriger Gedankenvermittlung war jeder der beiden gerade auf dem Punkte, von dem sie ausgegangen. 1862, nach dem Erscheinen der „Nibelungen“, schrieb Üchtritz an Hebbel[4]), die christlichen Töne, die in das Gedicht hineinklängen, seien nicht bloß von einer Innigkeit, sondern auch von einer Echtheit und Wahrheit, „wie ich es bei einer sich so außerhalb haltenden Stellung wie die Ihrige kaum für möglich gehalten; weshalb ich vermuten möchte, daß das Verhältnis bei Ihnen gar nicht mehr so fremd ist, als es sich ausgibt, und daß sie in den Heilstatsachen des Christentums doch etwas mehr als eine „Mythologie unter andern Mythologien“, wenn auch nicht mit dem Verstande, doch mit dem Gefühle und dem innersten Sinn anerkennen.“ Nach Kulkes Bericht[5]) war Hebbel wütend über diesen Brief. Er behauptete, die christlichen Töne mit eben solchen Farben geschildert zu haben wie die heidnischen und schrieb Üchtritz wieder[6]): „Das Christentum ist mir, was es war, eine Mythologie neben anderen und — nicht einmal die tiefste. Wenn es mir daher gelungen sein sollte, es in seiner innersten Wesenheit darzustellen, wie Sie mich hoffen lassen, so hat es dazu keiner andern Kraft bedurft als derjenigen, die das Valkyrentum auf

[1]) Leipzig 1872, E. W. Fritsch, S. 2.
[2]) Br. I, 63.
[3]) Nachlese II, 120, 135.
[4]) Br. II, 287.
[5]) Erinnerungen, S. 76.
[6]) Br. II, 290.

Stücke die innere Einheit fehle, als ob das in Hebbels Drama nicht in erhöhtem Maße der Fall sei. Das Schwanken zwischen den verschiedenen Zeitperioden, zwischen Archaisieren und Modernisieren, die mehrfachen Anachronismen, die Zerfahrenheit der Stimmung, die Unsicherheit der sittlichen Begriffe des Dichters rauben dem Stücke die innere Einheit.[1]) Auch durch andere seiner Dramen geht Hebbels Zeitbewußtsein wie ein gellender Anachronismus hindurch und die Reden und Charaktere seiner Personen stehen zum Teil in Widerspruch mit Ton und Charakter der geschilderten Zeit und der Situationen. Wenn der Dichter in der Vorrede zu seiner „Genoveva“ die Hoffnung ausspricht, trotz der aus dem Mythen- und Sagenkreise entlehnten Stoffe der Zeit ein künstlerisches Opfer gebracht zu haben, so scheint dieses Opfer kein künstlerisches, sondern gerade das Gegenteil davon zu sein. Eine solche Art, Kunstwerke zum Spiegel der Zeit zu machen, ist eine falsche Richtung, weil sie mit dem Gepräge des Ganzen im Widerspruch steht und dadurch alle künstlerische Illusion aufhebt. Das vergebliche Bemühen des Dichters, verschiedene Epochen der Geschichte zu einem dramatischen Gesamtbilde zu vereinigen, ist wohl seinem mangelnden Verständnisse der Geschichte zuzuschreiben: er erblickt in der Geschichte nur „einen buntscheckigen Wust zweifelhafter Tatsachen“, die Entwicklung unseres Volkes ist ihm keine Lebens-, sondern eine Krankheitsgeschichte. Würde er an dieser Anschauungsweise wohl festgehalten haben, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, die Neugründung des Deutschen Reiches noch zu erleben?

Nicht bloß in seiner Stellung zur Geschichte, sondern auch in seiner Stellung zum Christentume ist Hebbel mit Friedrich Nietzsche zu vergleichen, der, als er noch nicht von des Gedankens Blässe angekränkelt war, in seiner Schrift: „Die Geburt

---

[1]) Friedrich Kreißig, Literarische Studien und Charakteristiken, Berlin 1882: Die nationale Heldensage und die zeitgenössische Dichtung, S. 80, führt einige antikisierende Wendungen, die zum Teil falsch abgedruckt sind, aus Wagners Nibelungen an, um gleich zu Anfang der Besprechung der verschiedenen Nibelungendichtungen den Unwert der Wagnerschen Dichtung zu erweisen, die er übrigens gründlich mißverstanden hat. Mögen auch einige Ausdrücke bei Wagner etwas seltsam klingen, so trägt doch im allgemeinen seine Sprache einen einheitlicheren und durchgebildeteren Charakter als die oft hausbackene Sprache Hebbels.

der Tragödie aus dem Geiste der Musik" das in der ersten Ausgabe[1]) abgedruckte tiefsinnige Epigramm Hebbels über die Traumvorstellungen des Dichters in der späteren Ausgabe durch ein gleichbedeutendes Zitat aus Wagners „Meistersingern" ersetzt hat, was sich wohl aus seiner größeren Hinneigung zu Wagner erklärt. Wie Nietzsche greift auch Hebbel das Christentum heftig an, das er in einem Briefe vom 12. Februar 1838[2]) das Blattergift der Menschheit und die Wurzel alles Zwiespalts, aller Schlaffheit, der letzten Jahrhunderte vorzüglich, nennt. Nachdem Hebbel später diese radikalen Ansichten etwas gemäßigt[3]), führte er mit Üchtritz über Gegenstände religiösen Inhalts einen Briefwechsel, worin dieser den positiven Glauben, jener den Standpunkt der Vernunftreligion vertrat. Nach siebenjähriger Gedankenvermittlung war jeder der beiden gerade auf dem Punkte, von dem sie ausgegangen. 1862, nach dem Erscheinen der „Nibelungen", schrieb Üchtritz an Hebbel[4]), die christlichen Töne, die in das Gedicht hineinklängen, seien nicht bloß von einer Innigkeit, sondern auch von einer Echtheit und Wahrheit, „wie ich es bei einer sich so außerhalb haltenden Stellung wie die Ihrige kaum für möglich gehalten; weshalb ich vermuten möchte, daß das Verhältnis bei Ihnen gar nicht mehr so fremd ist, als es sich ausgibt, und daß sie in den Heilstatsachen des Christentums doch etwas mehr als eine „Mythologie unter andern Mythologien", wenn auch nicht mit dem Verstande, doch mit dem Gefühle und dem innersten Sinn anerkennen." Nach Kulkes Bericht[5]) war Hebbel wütend über diesen Brief. Er behauptete, die christlichen Töne mit eben solchen Farben geschildert zu haben wie die heidnischen und schrieb Üchtritz wieder[6]): „Das Christentum ist mir, was es war, eine Mythologie neben anderen und — nicht einmal die tiefste. Wenn es mir daher gelungen sein sollte, es in seiner innersten Wesenheit darzustellen, wie Sie mich hoffen lassen, so hat es dazu keiner andern Kraft bedurft als derjenigen, die das Valkyrentum auf

[1]) Leipzig 1872, E. W. Fritsch, S. 2.
[2]) Br. I, 63.
[3]) Nachlese II, 120, 135.
[4]) Br. II, 287.
[5]) Erinnerungen, S. 76.
[6]) Br. II, 290.

die seine Erscheinung trübt, indem sie seinen Heldenmut verringert. Letzteres ist für das Drama, wo wir nun einmal die persönliche Tätigkeit des Mannes durch keine äußeren Zutaten beeinträchtigt sehen wollen, noch empfindlicher als für das Epos, und schon Fr. Th. Vischer machte darauf aufmerksam, daß das Annähen eines Kreuzes an Siegfrieds Gewand in der Oper, wie er sie sich dachte, mit der Hornhaut zugleich wegfallen müsse. Uhland dagegen, der sich streng an das Epos hielt, schrieb an den Rand: „Hagen findet in der Unverwundbarkeit Siegfrieds eine Entschuldigung seiner Hinterlist, die ihm Gunther vorhält. Siegfried, als unverwundbar, hat sich dem offenen Kampfe, Mann gegen Mann, enthoben." Ebenso konnte Hebbel dieses mythischen Beiwerks nicht entraten, wenn er auch zugab: „Der Gyges ist ohne Ring möglich, die Nibelungen sind es ohne Hornhaut und Nebelkappe"[1]), indem er ein unechtes und ein echtes Symbol in einem Atem nennt. Die Verehrer Hebbels, R. M. Werner[2]) und Zinkernagel[3]) rühmen den Dichter, daß er durch Beibehaltung der Hornhaut und der verwundbaren Stelle in Siegfrieds Rücken eine bedeutsame Charakteristik Hagens gewonnen habe, der die Ermordung Siegfrieds damit rechtfertige, daß er den Helden, dem unverletzlich der Körper gefeit ist, ja nicht zum Zweikampfe habe herausfordern können, was sonst zweifelsohne geschehen wäre, wenn er mit einem ih... ebenbürtigen Gegner zu tun gehabt hätte. Allein was Hagen ...urch die Ausrede, mit der er seine Mordtat entschuldigt, g...wonnen haben mag, das hat doch auf der anderen Seite Siegfr...ed ohne Frage in erhöhtem Maße verloren. Denn an einem d...urch übernatürliche Mittel geschützten Gegner büßt der Mo... überhaupt den Charakter einer ernst zu nehmenden Freveltat ... und Hagens Äußerung:

> „Ich hätt' mich nicht in Schlange... ...det,
> Darf denn noch fechten, wer nic... ...ann?"

erscheint durchaus gerechtfertigt. Si... getrübt und sein Heldenmut verringe... Ersch...

Das erste Auftreten Siegfrieds ... Worms und sein keckes, ungestüm...

[1]) Br. II, 189.
[2]) a. a. O. S. 32. Einl.
[3]) a. a. O. S. 178.

die Burgunden, die er zum Kampf um Thron und Reich trotziglich herausfordert, hat Hebbel passend aus dem — nach Lachmann auch dichterisch trefflich gelungenen — ersten Liede des Epos herübergenommen. „Bei dem Auftreten Siegfrieds", schrieb Uechtritz an den Dichter[1]), „ist mir die Schwierigkeit fühlbar geworden, uns das alte Gedicht in der naiven Grandiosität und dabei flüssigen Unbestimmtheit seiner Umrisse dramatisch nahe zu bringen. Ich fürchte, daß die Aufforderung Siegfrieds an Gunther, mit ihm um sein Reich zu kämpfen, durch den bestimmteren, motivierteren Ausdruck, den ihr das Drama gibt, einen anderen minder naiv heroischen Charakter bekommen, an heroischer Natürlichkeit eingebüßt hat." Hebbel läßt nämlich den Siegfried die an Gunther gerichtete Herausforderung zum Kampf und das Anerbieten, sein eigenes Land zum Pfande zu setzen, prahlerisch dahin übertreiben, daß der Recke jeden Helden, der Gunther dienen mag, mit dreien, jedes Dorf mit einer Stadt aufwägen will und ihm für ein Stück vom Rhein gleich den ganzen bietet: ein Versprechen, das je zu erfüllen gar nicht in seiner Macht liegt. Man hat Hebbel gerühmt, daß er hier den „burschikosen Übermut" des Helden trefflich gezeichnet habe. Indessen wundert man sich, daß die Burgunden Renommistereien besser vertragen können als Shakespeares Wirtin in Eastcheap, die mit Siegfried kurzen Prozeß gemacht haben würde.[2]) In der Sage ist Siegfried ein bescheidener Mann, der sich nie seiner Taten rühmt, sondern, unbewußt ihrer Größe, eher ihren Wert herabsetzt. Ebenso bei Wagner und Wilbrandt. [illegible]ährend er [illegible] bei Hebbel des in seinem Besitze befindlic[illegible] es rüh[illegible]

[illegible] [illegible]was den andern Staub,
[illegible] Gold[illegible] kann ich Häuser bau'n,"

[illegible] Verächter des Goldes — „spernere

[illegible]:

[illegible] ich fast:
[illegible]ß'ges Gut!

[illegible]nen „Literarischen Essays" (Wien [illegible]sche Wesen, das Irreguläre, den ge[illegible] Hebbels Gestalten sich gern selbst zu

seiner ursprünglichen, lebensvollen Beziehungen vollständig loren gegangen war, die christlich-religiöse Anschauung wie neuer Belebung unterlegt, gesteht Wagner, daß diese Anschau nach ihrer innersten Eigentümlichkeit eigentlich nur den dieses Mythus beleuchten und mit mystischer Verklärung schmücken könne: er läßt daher wohlweislich alles fort, was das Christentum auch nur im entferntesten Bezug haben kön

„Der verhältnismäßig geringe Erfolg von Hebbels ‚Nibelunge schreibt Hans Sittenberger[1]), „scheint mir unter anderem a durch das unsichere Schwanken zwischen Ritter- und Recken bedingt zu sein; diese Unbestimmtheit hat der Dichter Nibelungenlied entnommen, aber was für jene Zeit galt, das nicht auch für die neuere. In dieser Hinsicht ist Wagner Nibelungenstoffe viel besser gerecht geworden."

Betrachten wir nun weiterhin die Dichtung Hebbels szenisch-dramatischen Standpunkt aus und untersuchen, ob Vorwürfe, die ihm in dramatischer und bühnentechnischer sicht von seinen Gegnern gemacht worden sind, Berechtigung hat

Der epische Dichter bedarf nicht einer so strengen Führ der Handlung als der dramatische. Die ihm vorschwebe Fabel der Handlung, das ausgebildete Grundgefüge, sch daher nicht so notwendig eine schriftliche Fixierung zu ford Aber vom dramatischen Dichter, dem die Fabel fertig dastel muß, bevor die Ausführung beginnt, wird sie in der Regel gezeichnet. Hebbel dagegen, dem sein Drama in einer gewis summarischen Form, der sogenannten inneren, vor Augen sta versichert einige Male, daß er entgegen dem Gebrauche vi anderen Dichter bei dem Dichten seiner Werke ohne Plan Schema zu Werke gehe. „Sie fragen mich nach dem Plan zweiten Teile der ‚Nibelungen'", schreibt er an die Prinzes von Wittgenstein.[2]) „Da muß ich Ihnen ein Geständnis mach das ich nur auf dem Markt zu wiederholen brauchte, um mei Scheiterhaufens bei dem nächsten kritischen Auto-da-fé sicher sein. Ich habe keinen, ja ich habe nie einen, auch zum Der trius nicht. Mir ist ein Drama im buchstäblichen Sinne d selbe, was einem Jäger eine Jagd ist; ich bereite mich so we

[1]) „Das historische Drama und seine Stellung in der Gegenwa che Zeitung 1898, Nr. 449, 25. Sept.

Am 2. Dezember 1858. Br. II, 475.

die Burgunden, die er zum Kampf um Thron und Reich trotziglich herausfordert, hat Hebbel passend aus dem — nach Lachmann auch dichterisch trefflich gelungenen — ersten Liede des Epos herübergenommen. „Bei dem Auftreten Siegfrieds", schrieb Uechtritz an den Dichter[1]), „ist mir die Schwierigkeit fühlbar geworden, uns das alte Gedicht in der naiven Grandiosität und dabei flüssigen Unbestimmtheit seiner Umrisse dramatisch nahe zu bringen. Ich fürchte, daß die Aufforderung Siegfrieds an Gunther, mit ihm um sein Reich zu kämpfen, durch den bestimmteren, motivierteren Ausdruck, den ihr das Drama gibt, einen anderen minder naiv heroischen Charakter bekommen, an heroischer Natürlichkeit eingebüßt hat." Hebbel läßt nämlich den Siegfried die an Gunther gerichtete Herausforderung zum Kampf und das Anerbieten, sein eigenes Land zum Pfande zu setzen, prahlerisch dahin übertreiben, daß der Recke jeden Helden, der Gunther dienen mag, mit dreien, jedes Dorf mit einer Stadt aufwägen will und ihm für ein Stück vom Rhein gleich den ganzen bietet: ein Versprechen, das je zu erfüllen gar nicht in seiner Macht liegt. Man hat Hebbel gerühmt, daß er hier den „burschikosen Übermut" des Helden trefflich gezeichnet habe. Indessen wundert man sich, daß die Burgunden Renommistereien besser vertragen können als Shakespeares Wirtin in Eastcheap, die mit Siegfried kurzen Prozeß gemacht haben würde.[2]) In der Sage ist Siegfried ein bescheidener Mann, der sich nie seiner Taten rühmt, sondern, unbewußt ihrer Größe, eher ihren Wert herabsetzt. Ebenso bei Wagner und Wilbrandt. Während er sich bei Hebbel des in seinem Besitze befindlichen Goldes rühmt:

„Kleinodien sind mir, was den andern Staub,
Aus Gold und Silber kann ich Häuser bau'n,"

zeigt er sich bei Wagner als Verächter des Goldes — „spernere aurum quam cogere fortior":

„Des Schatzes vergaß ich fast:
So schätz ich sein müß'ges Gut!

[1]) Br. II, 241.

[2]) Dr. Ernst Gnad weist in seinen „Literarischen Essays" (Wien 1895), S. 87, auf das großsprecherische Wesen, das Irreguläre, den geschraubten Kehllaut hin, mit dem Hebbels Gestalten sich gern selbst zu überschreien pflegen.

die seine Erscheinung trübt, indem sie seinen Heldenmut verringert. Letzteres ist für das Drama, wo wir nun einmal die persönliche Tätigkeit des Mannes durch keine äußeren Zutaten beeinträchtigt sehen wollen, noch empfindlicher als für das Epos, und schon Fr. Th. Vischer machte darauf aufmerksam, daß das Annähen eines Kreuzes an Siegfrieds Gewand in der Oper, wie er sie sich dachte, mit der Horuhaut zugleich wegfallen müsse. Uhland dagegen, der sich streng an das Epos hielt, schrieb an den Rand: „Hagen findet in der Unverwundbarkeit Siegfrieds eine Entschuldigung seiner Hinterlist, die ihm Gunther vorhält. Siegfried, als unverwundbar, hat sich dem offenen Kampfe, Mann gegen Mann, enthoben.“ Ebenso konnte Hebbel dies[illegible] mythischen Beiwerks nicht entraten, wenn er auch zugab: „[illegible]er Gyges ist ohne Ring möglich, die Nibelungen sind es ohne [illegible]orn-haut und Nebelkappe“[1]), indem er ein unechtes und ein [illegible]echtes Symbol in einem Atem nennt. Die Verehrer Hebbels [illegible] R. M. Werner[2]) und Zinkernagel[3]) rühmen den Dichter, daß [illegible]r durch Beibehaltung der Hornhaut und der verwundbaren [illegible] Stelle in Siegfrieds Rücken eine bedeutsame Charakteristik H[illegible]agens gewonnen habe, der die Ermordung Siegfrieds damit [illegible]echtfertige, daß er den Helden, dem unverletzlich der Körper [illegible]gefeit ist, ja nicht zum Zweikampfe habe herausfordern könn[illegible], was sonst zweifelsohne geschehen wäre, wenn er mit einem ih[illegible] ebenbürtigen Gegner zu tun gehabt hätte. Allein was Hagen [illegible]durch die Ausrede, mit der er seine Mordtat entschuldigt, g[illegible] mag, das hat doch auf der anderen Seite Sieg[illegible]wonnen haben in erhöhtem Maße verloren. Denn an einem [illegible]ied ohne Frage[illegible]liche Mittel geschützten Gegner büßt der [illegible]h übernatür-Charakter einer ernst zu nehmenden Frev[illegible]berhaupt den Äußerung: [illegible], und H[illegible]

„Ich hätt' mich nicht in Schlan[illegible]badet[illegible]
Darf denn noch fechten, wer n[illegible]kan[illegible]

erscheint durchaus gerechtfertigt. S[illegible] getrübt und sein Heldenmut verring[illegible]Er[illegible]

Das erste Auftreten Siegfrieds [illegible] Worms und sein keckes, ungestüm[illegible]

[1]) Br. II, 189.
[2]) a. a. O. S. 32. Einl.
[3]) a. a. O. S. 178.

die Burgunden, die er zum Kampf um Thron und Reich trotziglich herausfordert, hat Hebbel passend aus dem — nach Lachmann auch dichterisch trefflich gelungenen — ersten Liede des Epos herübergenommen. „Bei dem Auftreten Siegfrieds“, schrieb Uechtritz an den Dichter[1]), „ist mir die Schwierigkeit fühlbar geworden, uns das alte Gedicht in der naiven Grandiosität und dabei flüssigen Unbestimmtheit seiner Umrisse dramatisch nahe zu bringen. Ich fürchte, daß die Aufforderung Siegfrieds an Gunther, mit ihm um sein Reich zu kämpfen, durch den bestimmteren, motivierteren Ausdruck, den ihr das Drama gibt, einen anderen minder naiv heroischen Charakter bekommen, an heroischer Natürlichkeit eingebüßt hat.“ Hebbel läßt nämlich den Siegfried die an Gunther gerichtete Herausforderung zum Kampf und das Anerbieten, sein eigenes Land zum Pfande zu setzen, prahlerisch dahin übertreiben, daß der Recke jeden Helden, der Gunther dienen mag, mit dreien, jedes Dorf mit einer Stadt aufwägen will und ihm für ein Stück vom Rhein gleich den ganzen bietet: ein Versprechen, das je zu erfüllen gar nicht in seiner Macht liegt. Man hat Hebbel gerühmt, daß er hier den „burschikosen Übermut“ des Helden trefflich gezeichnet habe. Indessen wundert man sich, daß die Burgunden Renommistereien besser vertragen können als Shakespeares Wirtin in Eastcheap, die mit Siegfried kurzen Prozeß gemacht haben würde.[2]) In der Sage ist Siegfried ein bescheidener Mann, der [illegible] seiner T[illegible]ühmt, sondern, unbewußt ihrer Größe, e[illegible] Wert [illegible]t. Ebenso bei Wagner und Wilbran[illegible]end e[illegible] Hebbel des in seinem Besitze befindl[illegible]es rü[illegible]

[illegible]inodi[illegible]was den andern Staub,
[illegible] Go[illegible] kann ich Häuser bau'n,“

z[illegible] be[illegible] Ve[illegible] des Goldes — „spernere

[illegible] fast:
[illegible]ges Gut!

[illegible]nen „Literarischen Essays“ (Wien [illegible]sche Wesen, das Irreguläre, den ge- [illegible] Hebbels Gestalten sich gern selbst zu

Mendelssohn schwebten wohl jene Elfen vor, die „sich geduckt in Eichelnäpfe stecken“, denen „der Balg der Fledermäuse als Rock und das wächserne Bein der Biene als Kerze dient“. Jedenfalls ist hier ein ähnliches Mißverhältnis zwischen der wahren und bloß geschilderten Körpergestalt wahrzunehmen.

Daß die dem Epos entlehnte Hebbelsche und Wilbrandtsche Auffassung des Charakters der Brunhilde nicht der ursprünglichen Sage angehört, lehrt die Edda. Im Epos fehlt ihrem Charakter die Hoheit und das Tragische, welches sie in der Edda besitzt, und sie tritt, zum großen Nachteil des Gedichtes, ins Dunkel zurück. Sie entbehrt, wo sie die Fäden der Handlung aufnimmt, des inneren Kampfes, der seelischen Spaltung. Aber die eddische Brunhild steht als Walküre, die die Helden in Walhall einführt, mit echt menschlichen Zügen versehen, vor unserm Blick und besitzt eine Fülle von tragischem Gehalt, den Wagner mit Glück hervorgekehrt hat.

Es ist ein charakteristisches Zeichen der mittelalterlichen Poesie, daß sie Kriemhilds Rache in teilnehmendem Mitleid poetisch verklärte, an Brunhilds Jammer aber teilnahmslos vorüberging. Letzteren, der unserm menschlichen Empfinden näher liegt als jene, haben sich die neuern Brunhilddichter zum Gegenstande dichterischer Behandlung erkoren, während die Kriemhilddichter jene bevorzugen. Dabei bleibt das Gemeinsame, daß beide, Kriemhild wie Brunhild, aus Liebe hassen. Kriemhild stirbt in Wilbrandts Drama vor Erschöpfung in Etzels Armen mit den Worten:

„Sag nicht von mir,
Sie hatt' ein wildes Herz, nach Rache lechzend,
Sag, daß sie liebte — und aus Liebe haßte.“

Aus übergroßer Liebe zu Siegfried haßt sie nämlich dessen Mörder. Bei Brunhild erstreckt sich aber in einigen Dramen Liebe und Haß auf ein und dieselbe Person, Siegfried, was sich schwerer menschlich begründen und psychologisch begreiflich machen läßt. „Ich sah, wenn süße Liebe läßt von Art, wird sie zum tödlichsten und derbsten Haß,“ sagt Shakespeare[1]) und Schiller[2]): „Die Liebe wird leicht zur Wut in heftigen Naturen.“

[1]) Richard II., Akt III, Sz. 2.
[2]) Braut von Messina, IV, 1.

Auch ist beobachtet worden[1]), daß eine ziemliche Anzahl von Hebbel eingeführten Personen lediglich Statisten und nparsen sind; meist Rosenkränze und Güldensterne, welche eux erscheinen: Giselher und Gernot; (Hagen) und Volker; kwart und Rumolt; Ute und Frigga (die „zweiten Personen" Kriemhildens und Brunhildens Szenen); Werbel und Swem-; Iring und Thüring; Götelinde und Gudrun; zuhöchst Etzel Dietrich; und dazu kommen noch im zweiten Teile: vier umme" Personen, deren eine (Pilgrim) übrigens redet. —

Von praktischer Bedeutung war für den Dichter namentlich Frage, ob die beiden Hauptteile seines Werkes einzeln für aufgeführt werden könnten oder dazu ungeeignet seien. Er ubte, daß „beide Abteilungen, wie eng sie in der Wurzel h zusammenhängen, doch so ausgefallen seien, daß sie selbstndig für sich existieren und getrennt werden können"[2]), und ligte daher in eine Sonderaufführung der ersten Abteilung, dem Vorspiel, ohne die zweite. Sein Freund Emil Kuh erckte in dieser Einwilligung ein Zugeständnis an die Theaterhältnisse, deren sich ein Dichter von Hebbels Bedeutung ht hätte schuldig machen sollen, und erhob deswegen in einem sonderen Artikel einen herben Vorwurf gegen ihn, worüber er sehr wehmütig gestimmt war. In gleichem Falle befand h bekanntlich R. Wagner sehr oft, insofern er sich ebenfalls rch Zugeständnisse an die Theaterverhältnisse und andere Umnde, denen er sich nicht gut entziehen konnte, genötigt sah, [illegible]aufführungen seiner vier Dramen, wodurch der Zusammengroße[illegible] verloren ging, zu willigen; allein zu [illegible] U[illegible]gen und Streichungen in seinen Werken [illegible] wiederholtes Drängen nie herabgelassen, [illegible] dem Worte: „Was ich geschrieben habe, [illegible]ieben!" Doch sind die epischen Wieder[illegible]ntlich[illegible] Hinweise auf das in den früheren [illegible]usgeführte in seinen „Nibelungen" [illegible]n hervorgegangen, jedes Drama [illegible]nze dem Publikum verständlich zu

[illegible] Hebbels Dramen tadeln Otto Ludwig

[illegible] 101.

die seine Erscheinung trübt, indem sie seinen Heldenmut verringert. Letzteres ist für das Drama, wo wir nun einmal die persönliche Tätigkeit des Mannes durch keine äußeren Zutaten beeinträchtigt sehen wollen, noch empfindlicher als für das Epos, und schon Fr. Th. Vischer machte darauf aufmerksam, daß das Annähen eines Kreuzes an Siegfrieds Gewand in der Oper, wie er sie sich dachte, mit der Hornhaut zugleich wegfallen müsse. Uhland dagegen, der sich streng an das Epos hielt, schrieb an den Rand: „Hagen findet in der Unverwundbarkeit Siegfrieds eine Entschuldigung seiner Hinterlist, die ihm Gunther vorhält. Siegfried, als unverwundbar, hat sich dem offenen Kampfe, Mann gegen Mann, enthoben." Ebenso konnte Hebbel dieses mythischen Beiwerks nicht entraten, wenn er auch zugab: „Der Gyges ist ohne Ring möglich, die Nibelungen sind es ohne Hornhaut und Nebelkappe"[1]), indem er ein unechtes und ein echtes Symbol in einem Atem nennt. Die Verehrer Hebbels, R. M. Werner[2]) und Zinkernagel[3]) rühmen den Dichter, daß er durch Beibehaltung der Hornhaut und der verwundbaren Stelle in Siegfrieds Rücken eine bedeutsame Charakteristik Hagens gewonnen habe, der die Ermordung Siegfrieds damit rechtfertige, daß er den Helden, dem unverletzlich der Körper gefeit ist, ja nicht zum Zweikampfe habe herausfordern können, was sonst zweifelsohne geschehen wäre, wenn er mit einem ihm ebenbürtigen Gegner zu tun gehabt hätte. Allein was Hagen durch die Ausrede, mit der er seine Mordtat entschuldigt, gewonnen haben mag, das hat doch auf der anderen Seite Siegfried ohne Frage in erhöhtem Maße verloren. Denn an einem [illegible] durch übernatürliche Mittel geschützten Gegner büßt der M[illegible] überhaupt den Charakter einer ernst zu nehmenden Frev[illegible] und H[illegible] Äußerung:

„Ich hätt' mich nicht in Schlang[illegible] badet
Darf denn noch fechten, wer ni[illegible] kan[illegible]

erscheint durchaus gerechtfertigt. S[illegible] Er[illegible] getrübt und sein Heldenmut verring[illegible]

Das erste Auftreten Siegfrieds[illegible] Worms und sein keckes, ungestüm[illegible]

---

[1]) Br. II, 189.
[2]) a. a. O. S. 32. Einl.
[3]) a. a. O. S. 178.

Blumauerschen Travestie der ‚Äneide'. Der gebildete moderne Literat scheint hier offenbar die ihm so dünkende Groteske des mittelalterlichen Gedichtes durch lächerliche Überbietungen zu verhöhnen; seine Helden gehen hinter die Kulisse, verrichten dort eine monströse Heldentat und kommen dann auf die Bühne zurück, um im geringschätzigen Tone, wie etwa Herr v. Münchhausen über seine Abenteuer, darüber zu berichten. Da hier alle mitsprechenden Helden auf den gleichen Ton eingehen, somit sich gegenseitig eigentlich verhöhnen, ersieht man, daß diese Schilderungen und Reden alle nur an das Publikum gerichtet sind, wie als ob jeder diesem sagen wollte, das Ganze sei doch nur eine Lumperei, worunter dann ebensowohl die Nibelungen, als das deutsche Theater zu verstehen wären."

Wagner hat hier besonders die lange Erzählung im Auge, die uns der Hebbelsche Siegfried im Vorspiele von seinen Abenteuern zum besten gibt und worin er uns mitteilt, daß er an einem einzigen Tage die Nibelungen, den Drachen und Alberich besiegt und das Schwert und den Hort, die Nebelkappe und seine Hornhaut, ja sogar die Kenntnis der Vogelsprache gewonnen habe, ohn' eigen Verdienst und Würdigkeit, sondern durch rein zufällige Glücksfügungen dabei unterstützt und ebenso „Fortunes bridegroom" wie der Freiherr von Münchhausen, der von sich sagt: „Dies war gewiß eine höchst außerordentliche Tat. Ich verlange indes keineswegs, sie ganz auf die Rechnung meines Verdienstes zu setzen. Meiner Klugheit kommt freilich die Ehre der ersten Erfindung zu, aber der Zufall unterstützte sie einigermaßen." In ähnlicher Weise wie in Hebbels Drama hatte schon in der acht Jahre vorher erschienenen Großen Oper „Die Nibelungen" von E. Gerber und Heinrich Dorn, über die Wagner ebenfalls weidlich spottete, der Held seine eigenen Ruhmestaten in Form einer Romanze besungen:

„Schon in der Jugend ersten Tagen
Hab einen Drachen ich erschlagen,
Und zauberisch schützt mich sein Blut.
Und als die Gnomen ich bezwungen,
Ward mir der Hort der Nibelungen
Auf dessen Goldschatz Fluch geruht..." —

Aus praktischen Erwägungen, die er gelegentlich selber mitteilt, hat Hebbel seinen ursprünglichen Plan, Siegfrieds Leben

legung, nachdem sie erkannt, daß jene Beschuldigung der Untreue falsch gewesen ist. —

Das Bild, welches uns Hebbel von dem Äußeren des Hagen von Tronje entwirft, entspricht vollkommen den Voraussetzungen von seinem erdichteten Wesen, ja nimmt dessen ganze Eigentümlichkeit an. Dem Epos und der Thidreksage (c. 169), welche ausdrücklich deutsche, insbesondere aber sächsische Lieder und Sagen als ihre Quellen nennt, entlehnt er die Auffassung von der elbischen, dämonischen Abkunft Hagens. Die Thidreksage weicht darin vom Epos ab, daß Hagen, da er zwar dieselbe Mutter wie Gunther, aber einen dämonischen Vater hat, als der Halbbruder Gunthers erscheint. Der männliche Inkubus, der verstohlen naht und wieder entweicht, erzeugt hier den Hagen, indem er die weintrunken in einem Blumengarten entschlafene Königin, deren Name an dieser Stelle nicht genannt wird[1]), in ihres Mannes Gestalt bewältigt. Wir haben hier offenbar eine der ältesten Mahrensagen vor uns. Wagner folgt in bezug auf die übernatürliche Abkunft Hagens der Thidreksage, Hebbel dem Epos darin, daß Hagen Tronje Kriemhilds Oheim und vornehmster Lehnsmann der burgundischen Könige ist. Beide Dichter nehmen den gemeinsamen Zug des Epos an, daß Hagen in Blick und Antlitz durchaus elbisch, nibelsichtig, ein echter Nibelung erscheint. Bei Hebbel sagt er von sich: „Ihr wißt, ich bin ein Elfenkind und habe davon die Totenaugen, die so schrecken;" Rüdegers Tochter nennt ihn „den Blassen mit den hohlen Totenaugen" und schreit auf, als sie ihn erblickt.

Wagner hat die Auffassung von der Nibelungennatur Hagens, die sicherlich alt und eigentümlich ist[2]), folgerichtig durchgeführt. Diese dämonische Natur gibt sich dadurch zu erkennen, daß sein ganzes Dichten und Trachten nur auf den Nibelungenhort (Ring) gerichtet ist, den er als das seinem Vater ursprünglich gehörende

[1]) Kap. 362 heißt sie Oda = Uta.

[2]) Vgl. folgende wichtige Schriften über Hagen: Wilhelm Müller. Versuch einer mythol. Erklärung der Nibelungensage. Berlin 1841, S. 47, 65. Max Rieger in Pfeiffers Germania, III, 178. Raßmann, Wodan und die Nibelunge, Germania, 26. Jahrg. Neue Reihe, 14. Jahrg., S. 305 f. Liliencron. Zeitschr. f. deutsch. Altertum, VI, 78. Nicolaus Hocker, Hagen von Throneck und die Nibelungen, als Anhang zu: Des Mosellandes Sagen, Geschichten und Legenden. Trier 1852.

die Burgunden, die er zum Kampf um Thron und Reich trotziglich herausfordert, hat Hebbel passend aus dem — nach Lachmann auch dichterisch trefflich gelungenen — ersten Liede des Epos herübergenommen. „Bei dem Auftreten Siegfrieds", schrieb Uechtritz an den Dichter[1]), „ist mir die Schwierigkeit fühlbar geworden, uns das alte Gedicht in der naiven Grandiosität und dabei flüssigen Unbestimmtheit seiner Umrisse dramatisch nahe zu bringen. Ich fürchte, daß die Aufforderung Siegfrieds an Gunther, mit ihm um sein Reich zu kämpfen, durch den bestimmteren, motivierteren Ausdruck, den ihr das Drama gibt, einen anderen minder naiv heroischen Charakter bekommen, an heroischer Natürlichkeit eingebüßt hat." Hebbel läßt nämlich den Siegfried die an Gunther gerichtete Herausforderung zum Kampf und das Anerbieten, sein eigenes Land zum Pfande zu setzen, prahlerisch dahin übertreiben, daß der Recke jeden Helden, der Gunther dienen mag, mit dreien, jedes Dorf mit einer Stadt aufwägen will und ihm für ein Stück vom Rhein gleich den ganzen bietet: ein Versprechen, das je zu erfüllen gar nicht in seiner Macht liegt. Man hat Hebbel gerühmt, daß er hier den „burschikosen Übermut" des Helden trefflich gezeichnet habe. Indessen wundert man sich, daß die Burgunden Renommistereien besser vertragen können als Shakespeares Wirtin in Eastcheap, die mit Siegfried kurzen Prozeß gemacht haben würde.[2]) In der Sage ist Siegfried ein bescheidener Mann, der sich nie seiner Taten rühmt, sondern, unbewußt ihrer Größe, eher ihren Wert herabsetzt. Ebenso bei Wagner und Wilbrandt. Während er sich bei Hebbel des in seinem Besitze befindlichen Goldes rühmt:

„Klein[illegible] mir, was den andern Staub,
Aus [illegible]ilber kann ich Häuser bau'n,"

zeigt er sich [illegible] als Verächter des Goldes — „spernere aurum qu[illegible]ortior":

[illegible] Schat[illegible]:
[illegible] Gut!

[illegible]

[illegible] seinen „Literarischen Essays" (Wien [illegible] Wesen, das Irreguläre, den ge[illegible] dem [illegible]lten sich gern selbst [illegible]

In einer Höhle ließ ich's liegen,
Wo ein Wurm es einst bewacht,"

und seine größte Tat, die Durchdringung des grausen Feuers, erwähnt er gar nicht als etwas Besonderes. Der Hebbelsche Siegfried dagegen hat einige Züge von dem Bramarbas des Plautus abgeborgt, von dem sein Diener sagt:

„Mein Herr, der steckt in einer Elefantenhaut,
Nicht in der eignen, und besitzt nicht mehr Verstand
Als dieser Stein,"

gerade wie jener in einer Drachenhaut steckt und „viel zu dumm ist, den kleinsten Maulwurfshügel zu behaupten". Vergießt Siegfrieds Mutter im Epos (und bei Fouqué) beim Abschiede von ihrem Sohne Tränen, so weint sie bei Hebbel gleich so, „als ob alles Wasser der Welt den Weg durch ihre Augen genommen habe". So weint in einem Ritterdrama von Aloys Blumauer[1]) die Heldin des Nachts in solchen Quantitäten, „daß sie kein trocknes Plätzchen im Bette mehr finden kann".

Gleich bei seiner Ankunft in Worms wird derjenige Held, dessen Hauptcharakter die Furcht- und Ahnungslosigkeit ist, bei Hebbel von bösen Ahnungen gepackt, daß es ihn überläuft und fröstelt, als würde es auf einmal Winter, und er versucht, mit der Selbstempfindung moderner Menschen vor versammelten Burgunden über diese ungewohnte Stimmung sich Rechenschaft abzulegen. Der Dichter will uns darauf hinweisen, daß sich der Einzug Siegfrieds bei den Burgunden unheilvoll für diesen gestalten wird. Das rezitierende Drama, welches in seinen Ausdrucksmitteln beschränkter ist als das Musikdrama, kann nur durch eine Mitteilung oder Bemerkung aus dem Munde irgend einer der auftretenden Personen uns einen Blick in die Zukunft gewähren, während jenes durch die begleitende Musik (Fluchmotiv) im Gemüte der Hörer eine Ahnung zu erwecken vermag, welches Los den Helden erwartet. Daß dieser selbst von einem Grauen gepackt wird, als er bei den Burgunden eintritt, scheint mit seinem Charakter der sorglosen Unbekümmertheit nicht recht vereinbar.

Am Schlusse des ersten Liedes (Abenteuer 3), wo Siegfried mit seinen Wirten sich im Kampfspiel mißt und es von ihm heißt:

---

[1]) Erwine von Steinheim, 1. Akt. Köln und Leipzig 1790.

„Es konnt' ihm niemand folgen, so stark war seine Kraft,
Ob sie den Stein nun warfen oder schossen mit dem Schaft,“

ist nach Scherer der Charakter jugendlicher Keckheit, ungestüm übermütiger Tatkraft bewunderungswürdig in jedem Wort, in jeder Handlung Siegfrieds festgehalten. Wenn aber das innere Verständnis der Sage und des Heldentums versiegt ist, so bleibt von den Heldencharakteren nur die riesenhafte Gestalt, übermenschliche Körperkraft und rohe Gewalttat übrig. Vermittelst dieser Eigenschaften besiegt Siegfried bei Hebbel die burgundischen Brüder sowie Hagen der Reihe nach im Kampfwettspiel mit Felsblöcken, dessen Verlauf uns die (wie bei Uhland) vom Fenster der Burg aus zuschauenden Frauen Ute und Kriemhild schildern. Siegfried schleudert den Stein durch die dicke Burgmauer, die einen fenstergroßen Riß bekommt, hindurch bis in den Rhein, so daß nicht bloß die Wogen des Flusses himmelhoch emporspritzen, sondern auch die aus ihren Nestern aufgestörten Dohlen und Fledermäuse blind ins Licht hineinfahren und die erschreckte Ute ausruft: „Großer Gott! bricht über unsrem Haupt die Burg zusammen?“ Einen Schritt weiter — und wir stehen beim Freiherrn v. Münchhausen, der uns den Lauf einer Kugel beschreibt, die durch die Hauptmaste von drei Schiffen fährt, gegen zweihundert englische Meilen ins Land hinein, durch das Dach einer Bauernhütte fliegt und zuletzt in der Kehle eines alten Mütterchens stecken bleibt. Zur grellen Ausmalung des epischen Sagenberichtes lag für den Dramatiker um so weniger ein Grund vor, als in keiner Fassung der Sage hier von übermenschlichen Kraftstücken Siegfrieds die Rede ist. „Sigurds Stärke war noch größer als sein Wuchs. Wohl vermochte er das Schwert zu schwingen, den Speer zu schießen, den Schaft zu werfen und den Schild zu halten, den Bogen zu spannen oder Rosse zu reiten, und mancherlei Ritterschaft lernte er in der Jugend,“ heißt es in der nordischen Sage.[1]) Bei Fouqué wirft Sigurd seinen Stein nur um „zwei Dritteil weiter“ als Högne, bei Wilbrandt wirft Etzel den Speer vom Königseschenbaum „wie ein König, Hagen von Tronje besser als ein König und Siegfried über alle“. Bei der szenischen Darstellung der Vorgänge aber, wie sie Hebbel schildert, muß not-

[1]) Wölsungasaga, Kap. 22.

wendigerweise ein Mißverhältnis zwischen den vorgeführten Kraftstücken und der körperlichen Gestalt des Schauspielers, die jenen nicht entspricht, zutage treten: denn wie wenige Darsteller der Rolle wird es geben, die die erforderliche Riesenfigur besitzen, wie viele hingegen, denen wir dergleichen physische Kraftleistungen gar nicht zutrauen!

Im Anschluß an das zweite, die Sachsenkriege enthaltende, Lied des Epos läßt Hebbel den Siegfried die zwei Königssöhne der Dänen und Sachsen eigenhändig fangen und sie den Burgunden heimschicken, „als ob es aufgescheuchte Hasen wären".[1]) Da schon Lachmann über dieses Lied urteilte, ein verständiger Dichter hätte wohl nicht Siegfrieden hier ruhmredig Dreißigtausenden trotzen lassen und nachher seine Verheißung noch überboten, da Holtzmann[2]) die Sachsenkriege für späteren Einschub hielt und Scherer das Lied für „recht banal" erklärte, so wäre dasselbe wohl besser in anderer Weise verwertet worden.

Aus dem dritten Liede (Abenteuer 5: „Wie Siegfried Kriemhilden zuerst ersah"), das nach Lachmann wenig oder keinen sagenmäßigen Gehalt hat und den Sachsenkrieg voraussetzt, und in welchem Siegfried beim ersten Anblick der Kriemhilde „sich wie ein liebender Schäfer benimmt, gar nicht eigenartig, sondern schüchtern und bescheiden wie ein anderer wohlerzogener Ritter" [3]), entlehnt Hebbel Siegfrieds burschikosen Heiratsantrag, wobei der sonst übermütige und redselige Held sich den Frauen gegenüber plötzlich so schüchtern und blöde zeigt, daß Giselher das Kind „den Löwen an der Hand" zu jenen führen muß. Nachdem der schüchterne Liebhaber wie in einem modernen Lustspiele seine Werbung ungeschickt angebracht hat, sagt er von sich:

„So steht ein Roland da, wie ich hier stand!
Mich wundert's, daß kein Spatz in meinem Haar
Genistet hat."

„Ob man es mir dankt," schreibt Hebbel[4]), „daß ich auf alle Farben der Kultur Verzicht leiste und meinen Siegfried in der

[1]) V. 952.
[2]) Unters., S. 87.
[3]) „Dieses Liebesstammeln ist das früheste Morgenrot der neuen Zeit, das die alten starren Bergriesen mit seinem Schimmer umglüht" (Scherer).
[4]) Br. II, 59.

„Es konnt' ihm niemand folgen, so stark war seine Kraft,
Ob sie den Stein nun warfen oder schossen mit dem Schaft,"

ist nach Scherer der Charakter jugendlicher Keckheit, ungestüm übermütiger Tatkraft bewunderungswürdig in jedem Wort, in jeder Handlung Siegfrieds festgehalten. Wenn aber das innere Verständnis der Sage und des Heldentums versiegt ist, so bleibt von den Heldencharakteren nur die riesenhafte Gestalt, übermenschliche Körperkraft und rohe Gewalttat übrig. Vermittelst dieser Eigenschaften besiegt Siegfried bei Hebbel die burgundischen Brüder sowie Hagen der Reihe nach im Kampfwettspiel mit Felsblöcken, dessen Verlauf uns die (wie bei Uhland) vom Fenster der Burg aus zuschauenden Frauen Ute und Kriemhild schildern. Siegfried schleudert den Stein durch die dicke Burgmauer, die einen fenstergroßen Riß bekommt, hindurch bis in den Rhein, so daß nicht bloß die Wogen des Flusses himmelhoch emporspritzen, sondern auch die aus ihren Nestern aufgestörten Dohlen und Fledermäuse blind ins Licht hineinfahren und die erschreckte Ute ausruft: „Großer Gott! bricht über unsrem Haupt die Burg zusammen?" Einen Schritt weiter — und wir stehen beim Freiherrn v. Münchhausen, der uns den Lauf einer Kugel beschreibt, die durch die Hauptmaste von drei Schiffen fährt, gegen zweihundert englische Meilen ins Land hinein, durch das Dach einer Bauernhütte fliegt und zuletzt in der Kehle eines alten Mütterchens stecken bleibt. Zur grellen Ausmalung des epischen Sagenberichtes lag für den Dramatiker um so weniger ein Grund vor, als in keiner Fassung der Sage hier von übermenschlichen Kraftstücken Siegfrieds die Rede ist. „Sigurds Stärke war noch größer als sein Wuchs. Wohl vermochte er das Schwert zu schwingen, den Speer zu schießen, den Schaft zu werfen und den Schild zu halten, den Bogen zu spannen oder Rosse zu reiten, und mancherlei Ritterschaft lernte er in der Jugend," heißt es in der nordischen Sage.[1]) Bei Fouqué wirft Sigurd seinen Stein nur um „zwei Dritteil weiter" als Högne, bei Wilbrandt wirft Etzel den Speer vom Königseschenbaum „wie ein König, Hagen von Tronje besser als ein König und Siegfried über alle". Bei der szenischen Darstellung der Vorgänge aber, wie sie Hebbel schildert, muß not-

---

[1]) Wölsungasaga, Kap. 22.

wendigerweise ein Mißverhältnis zwischen den vorgeführten Kraftstücken und der körperlichen Gestalt des Schauspielers, die jenen nicht entspricht, zutage treten: denn wie wenige Darsteller der Rolle wird es geben, die die erforderliche Riesenfigur besitzen, wie viele hingegen, denen wir dergleichen physische Kraftleistungen gar nicht zutrauen!

Im Anschluß an das zweite, die Sachsenkriege enthaltende, Lied des Epos läßt Hebbel den Siegfried die zwei Königssöhne der Dänen und Sachsen eigenhändig fangen und sie den Burgunden heimschicken, „als ob es aufgescheuchte Hasen wären".[1]) Da schon Lachmann über dieses Lied urteilte, ein verständiger Dichter hätte wohl nicht Siegfrieden hier ruhmredig Dreißigtausenden trotzen lassen und nachher seine Verheißung noch überboten, da Holtzmann[2]) die Sachsenkriege für späteren Einschub hielt und Scherer das Lied für „recht banal" erklärte, so wäre dasselbe wohl besser in anderer Weise verwertet worden.

Aus dem dritten Liede (Abenteuer 5: „Wie Siegfried Kriemhilden zuerst ersah"), das nach Lachmann wenig oder keinen sagenmäßigen Gehalt hat und den Sachsenkrieg voraussetzt, und in welchem Siegfried beim ersten Anblick der Kriemhilde „sich wie ein liebender Schäfer benimmt, gar nicht eigenartig, sondern schüchtern und bescheiden wie ein anderer wohlerzogener Ritter"[3]), entlehnt Hebbel Siegfrieds burschikosen Heiratsantrag, wobei der sonst übermütige und redselige Held sich den Frauen gegenüber plötzlich so schüchtern und blöde zeigt, daß Giselher das Kind „den Löwen an der Hand" zu jenen führen muß. Nachdem der schüchterne Liebhaber wie in einem modernen Lustspiele seine Werbung ungeschickt angebracht hat, sagt er von sich:

„So steht ein Roland da, wie ich hier stand!
Mich wundert's, daß kein Spatz in meinem Haar
Genistet hat."

„Ob man es mir dankt," schreibt Hebbel[4]), „daß ich auf alle Farben der Kultur Verzicht leiste und meinen Siegfried in der

[1]) V. 952.
[2]) Unters., S. 87.
[3]) „Dieses Liebesstammeln ist das früheste Morgenrot der neuen Zeit, [d]e alten starren Bergriesen mit seinem Schimmer umglüht" (Scherer).
[4]) Br. II, 59.

ersten Liebesszene z. B. wie einen steinernen Roland hinstelle, ist abzuwarten," und an Hettner[1]): „Ich bin ordentlich stolz auf manches Steife und Ungelenke, z. B. auf Siegfrieds hölzerne Werbung bei Kriemhild, was unleidlich und fehlerhaft sein würde, wenn es nicht durch den Stil des Ganzen bedingt wäre; aber das war ja eben das Alpha und das Omega der Aufgabe, die ungeheuren Gestalten mit Eingeweide zu versehen, ohne ihnen die großartigen Umrisse zu nehmen, und das konnte, wenn überall, nur durch eine herbe und strenge Behandlung glücken." In den älteren Sagen zeigt sich indessen Siegfried nirgends unbeholfen im Reden und als bewußter Einfaltspinsel, erst in den Märchen späterer Zeit erhält er einen Anklang an den „Dummling", der sich stumm und ungelenk oder ungebärdig und ungelehrig anläßt. Auch grenzt es ans Komische, wenn das Gebaren des Helden den Anschein eines bewußten Gegensatzes zu dem Wesen des durch die Schule der Kultur gegangenen Menschen annimmt. In dem Wagnerschen Siegfried, der sich anfangs zwar ungebärdig und von überschäumender Jugendkraft erfüllt, aber keineswegs tölpelhaft einfältig zeigt, treten die einzelnen etwas derb erscheinenden echt knabenhaften Züge nur als unwillkürliche Kundgebungen einer ihrer ureigensten Natur nach heldenhaften Persönlichkeit hervor, die für die sie erfüllende Überkraft noch kein ihr wahrhaft entsprechendes Ziel der Betätigung gefunden hat.[2])

Da das Lied Siegfrieds früheres Verhältnis zu Brunhild unterdrückt, so läßt Hebbel den Helden vor der Burg der ihm von den weissagenden Vögeln bestimmten Braut auf Isenland plötzlich umkehren. Nachdem der ihre Burg statt der mythischen Waberlohe umgebende Flammensee, der vor ihr selber entweicht und sich nach rechts und links teilt, „wie ein Hund vor seinem Herrn beiseite springt," bei Siegfrieds Herannahen durch die bloße Wirkung von dessen Zauberschwert erloschen ist, so daß die Straße fortan frei wird und ihm nichts mehr im Wege steht,

---

[1]) II, 391.

[2]) „Dem Germanen wird stets nicht ein Schicksal, nicht eine Krisis, sondern ein Held im Mittelpunkt der Dichtung stehen," bemerkt Wilhelm Dilthey in einem Aufsatze über „Die Einbildungskraft des Dichters" (Philos. Aufsätze, Ed. Zeller gewidmet, I, 478. Leipzig) und weist auf das dramatisch Ergreifende in Wagners Dichtungen hin, die den Zauber des Heldentums auszudrücken vermöchten.

bei Hofe verdrängt hat, nicht zum wenigsten der Haß gegen das Große und Edle, der instinktive Widerwille des Gemeinen gegen das Erhabene wird das Hauptmotiv.

Hebbel hat den Charakter des epischen Hagen noch bedeutend verbösert, das Diabolische in seinem Wesen gesteigert. Hagen erscheint als der reine Theaterbösewicht. Von ihm gilt Goethes Wort:

„Der Bösartige, wohltätig erscheinend, Wolfsgrimm unter schafwolligem Vlies,
Mir ist er weit schrecklicher als des dreiköpfigen Hundes Rachen."

Rohe Gesinnung, Härte und Gefühllosigkeit äußert er dem lebenden und toten Siegfried und der Kriemhilde gegenüber, so daß Gunther ihm vorwirft, er habe „metallene Eingeweide". Durch absichtliche Vorspiegelung falscher Tatsachen hintergeht er Siegfried, dem er den Treubruch der dänischen und sächsischen Könige weismacht, und Kriemhilde, der er das Geheimnis von Siegfrieds verwundbarer Stelle im Rücken entlockt.

Hagens Unterredung mit Kriemhild ist als unechtes Einschiebsel des Epos mit Recht angefochten worden.[1]) Denn es ist eine übertriebene Grausamkeit, daß Kriemhild ihr Leid durch eine unbegreifliche Unvorsichtigkeit selbst verschuldet haben muß; und daß Hagen durch einschmeichelnde Heuchelei und durch den schmählichsten Mißbrauch des Vertrauens seinen Zweck erreicht, ist eine übertriebene teuflische Bosheit, die dem trotzigen, grimmigen Helden, der sich seiner Tat laut rühmt, nicht gleich sieht. Der älteren Sage, der es widerspricht, Siegfrieds Verwundbarkeit als Geheimnis zu behandeln, gehört jene Stelle nicht an, das von Kriemhilde aufgenähte Kreuz deutet vielmehr auf späteren christlichen Einfluß hin. [illegible] weiteren Vorgänge des Liedes hatte jene Stell[illegible] denn wie hätte sonst Kriemhilde nur dar[illegible] Schild von Schwertern nicht verhauen war, [illegible] Wie hätte sie nicht sogleich gesehen, daß [illegible] von ihr genähte Kreuz ging? Wo endlic[illegible] vorwürfe, daß sie an ihres Gemahls Tod [illegible] Ausrede Gunthers, daß Schächer die T[illegible]

[1]) Von Holtzmann, Untersuchungen [illegible] schichte der Nibelungennot, S. 42.

Man hat es Wagner vorgeworfen, daß Siegfrieds erster Frau gegenüber die zweite — Gutrune, die nordische Kriemhild — gar nicht in Betracht komme. Es ist aber unausbleiblich, daß die schwächere der starken weichen muß.

Die meisten Nibelungendramatiker folgen dem Epos darin, daß sie Brunhild als Gegenstück zu Kriemhild, der personifizierten Anmut und Liebenswürdigkeit hinstellen. So Hebbel und Wilbrandt. Bei letzterem, der zwar ihre Persönlichkeit von der Bühne gänzlich fernhält, dadurch aber die Handlung einheitlicher gestaltet, ist sie ein nordischer Unhold, in dem nichts Mildes wohnt und der unhold und dunkel ist wie die Nacht. Hebbel schreibt[1]): „Die schwerste Aufgabe war die Brunhild, die in das Ganze wie eine nur halb ausgeschriebene Hieroglyphe hineinragt; hier mußte ich auf eine Schöpfung rechnen, und sie ist mir, zur Belohnung für meinen Mut, auch zur rechten Zeit gekommen." Man hat aber seine Brunhild für die am wenigsten gelungene Figur des ganzen Dramas erklärt. Denn als Wechselbalg aus einer geheimnisvollen Zauberwelt im Isenlande stammend, erscheint sie als ein mit übernatürlichen Kräften begabtes „Teufelsweib", vor welchem selbst ein Held zuschanden wird, und welches ohne Mitleid jeden Recken dem Tode weiht, der ihr den Jungfrauengürtel lösen will. Als Gunther, von seinem Gattenrechte Gebrauch machend, ihr auf der Heimfahrt im Kahne auf dem Rheine einen Kuß rauben will, merkt sie, daß ein Daumendruck genügt, den Freier „fortzuschnellen", und sie hält ihn mit vorgestrecktem Arm weit in den Rhein hinaus. Ihre später geäußerten Worte: „Großmut war's, was ich für Ohnmacht hielt. Du wolltest mich nur nicht beschämen, als ich auf dem Schiff so unhold trotzte," stehen damit wenig in Einklang, denn das Mißverhältnis der körperlichen Gestalt (Gunther als Liliputaner gedacht!) bleibt bestehen. „Riesinnen gehören in Swifts Satiren oder in die Meßbude; körperliche Kraft ist ein Motiv, das in der Gegenwart keine Rolle mehr spielt, außer im Zirkus; darum erscheint es uns auch in der Nibelungendramatik als veraltet," sagt R. v. Gottschall.[2]) Wagner tadelte es an Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum", daß in dem Hauptthema nicht Elfen, sondern Mücken geschildert seien: aber

[1]) Br. II, 235.

[2]) Studien, S. 29.

Mendelssohn schwebten wohl jene Elfen vor, die „sich geduckt in Eichelnäpfe stecken", denen „der Balg der Fledermäuse als Rock und das wächserne Bein der Biene als Kerze dient". Jedenfalls ist hier ein ähnliches Mißverhältnis zwischen der wahren und bloß geschilderten Körpergestalt wahrzunehmen.

Daß die dem Epos entlehnte Hebbelsche und Wilbrandtsche Auffassung des Charakters der Brunhilde nicht der ursprünglichen Sage angehört, lehrt die Edda. Im Epos fehlt ihrem Charakter die Hoheit und das Tragische, welches sie in der Edda besitzt, und sie tritt, zum großen Nachteil des Gedichtes, ins Dunkel zurück. Sie entbehrt, wo sie die Fäden der Handlung aufnimmt, des inneren Kampfes, der seelischen Spaltung. Aber die eddische Brunhild steht als Walküre, die die Helden in Walhall einführt, mit echt menschlichen Zügen versehen, vor unserm Blick und besitzt eine Fülle von tragischem Gehalt, den Wagner mit Glück hervorgekehrt hat.

Es ist ein charakteristisches Zeichen der mittelalterlichen Poesie, daß sie Kriemhilds Rache in teilnehmendem Mitleid poetisch verklärte, an Brunhilds Jammer aber teilnahmslos vorüberging. Letzteren, der unserm menschlichen Empfinden näher liegt als jene, haben sich die neuern Brunhilddichter zum Gegenstande dichterischer Behandlung erkoren, während die Kriemhilddichter jene bevorzugen. Dabei bleibt das Gemeinsame, daß beide, Kriemhild wie Brunhild, aus Liebe hassen. Kriemhild stirbt in Wilbrandts Drama vor Erschöpfung in Etzels Armen mit den Worten:

„Sag nicht von mir,
Sie hatt' ein wildes Herz, nach Rache lechzend,
Sag, daß sie liebte — und aus Liebe haßte."

Aus übergroßer Liebe zu Siegfried haßt sie nämlich dessen Mörder. Bei Brunhild erstreckt sich aber in einigen Dramen Liebe und Haß auf ein und dieselbe Person, Siegfried, was sich schwerer menschlich begründen und psychologisch begreiflich machen läßt. „Ich sah, wenn süße Liebe läßt von Art, wird sie zum tödlichsten und derbsten Haß," sagt Shakespeare[1]) und Schiller[2]): „Die Liebe wird leicht zur Wut in heftigen Naturen."

---

[1]) Richard II., Akt III, Sz. 2.
[2]) Braut von Messina, IV, 1.

·r Kriemhilde, die ja selbst das Kreuz aufgenäht · Zumutung stellen!
·r fällt mit Siegfrieds Hornhaut auch die Stelle Hagen der Kriemhilde das Geheimnis von ihres ıdbarkeit entlockt. Hebbel aber läßt in dieser ıgen seine erheuchelte Sorge und Anteilnahme ohl noch durch die Versicherung und Beteuerung er jenen, wenn die Umstände es erheischten, rs- und Feuersgefahr unter Preisgebung seines retten würde, und Kriemhilde kennt ihren alten sie von Kind auf sehr viel verkehrt hat, noch daß ihr gar nicht der Gedanke kommt, dieser es Spiel mit ihr treiben. Mit einer psychologisch en Arglosigkeit gibt sie ihm Siegfrieds Geheimnis ndert sich ferner, daß nicht auch Hagen, der ıerkundige Mann, von jenen Liedern gehört hat, ds Verwundbarkeit an einem Flecke handeln, hn Kriemhilde erst belehren muß. Die sagen-atsache des Vorhandenseins von Liedern über von Hebbel an unrechter Stelle angebracht und randt poetisch verwertet worden, wenn er Etzel ordern läßt, ein Lied von Siegfried zu singen:

kann's nicht fehlen: Kinder singen ja
hm und Mägde, Luft und Abendwind,
t und Nachttau singen ja von Siegfried."

ncksweise des Hebbelschen Hagen ist ein pol-ı zynisches Bramarbasieren durchaus eigen. Er Taschenspielerstückchen zu, eine Haselnuß auf nit seinem Speere zu öffnen: ein Schritt weiter len Weidmann in Münchhausens Erzählung vor onstantinopel aus einen Sperling von dem Straß-herabschießt. Er will zum Nachtmahl kein as nicht bis Mittag noch in der Haut steckt — ein nig er Gourmand war — und keinen Wein trinken als aus ... rn, das er dem Auerstier erst nehmen muß, und sagt zu Rüdegers Tochter, ein Kuß von diesem Rosenmunde hätte ihn gewiß zum Schäfer umgewandelt, wie es im schönsten Märchen je geschehen sei.

erkannt wird) die Kämpfe vollführt, wodurch Brunhild gewonnen worden.“ Den von Geibel eingeschlagenen Ausweg hält Hebbel für den „unglücklichsten von allen“, denn „die Tarnkappe wird zwar beseitigt, aber die Brunhild mit ihrer Riesenkraft bleibt übrig und nimmt sich ungefähr so aus, wie ein Walfisch unter Blumen und Schmetterlingen, während er doch mit dem Robben oder dem Hai spielen müßte.“ Aber bei Hebbel ist, wenn er auch die Tarnkappe nicht beseitigt, die Auffassung dieser sagenhaften Vorgänge nicht viel besser als bei Geibel, denn die Brunhild mit ihrer Riesenkraft, der sich allein Siegfried zweimal gewachsen zeigt, bleibt ebenfalls übrig. „Die drei Männer, Siegfried, Hagen und Gunther, bilden in der Schlußszene des zweiten Aktes einen Rütli, der sich gegen die Kraft einer einzigen Frau verschwört, sie haben keinen einzigen Zeugen, der Vierte in ihrem Bunde soll nach Hagens Äußerung der Tod sein. Dieser Dreimännerbund ist jedenfalls die seltsamste Verschwörung, die unsere dramatische Literatur kennt, und es gehört eine starke Phantasie und die Gabe, sich in die Gedankenwelt längstverschwundener Zeiten zurückzuversetzen, dazu, um sie nicht komisch zu finden.“ [1]) In der Darstellung von Brunhilds Bändigung, die der Dichter wegen der Peinlichkeit dieses Vorganges recht undramatisch hinter die Szene zu verlegen sich genötigt sieht, weicht Hebbel darin vom Epos ab, daß Gunther, „als wär's von ungefähr“, das Licht im Schlafzimmer auslöscht, während im Epos, wo Gunther die Lichter hinter die Bettvorhänge (bettewât) verborgen hat, von vollständiger Finsternis keine Rede sein kann. Wahrscheinlich glaub[illegible] Hebbel dur[illegible]
diese „doppelte Verfinsterung“ — Tarnka[illegible] Auslö[illegible]
des Lichtes! — den Vorgang, wie Siegfried [illegible] hild[illegible]
und ihr den Meister zeigt“, einleuchtend[illegible]
dem hat der Dichter „sich das Spiel [illegible]
Glauben an die Täuschung der Brunhild [illegible]
gemacht“: denn, da sie Gunther als Sc[illegible]
früher erprobt, heißt es doch an ihre[illegible]
scheidungsvermögen eine starke Zum[illegible]
plötzlich von seiner Kraft überze[illegible]
doch nur als Sophistik erscheine[illegible]

[1]) v. Gottschall, a. a. O. S. 31.

ein Held im Rausch, also im Zustand geistiger Lähmung, eine Tat vollführt. Darauf ist zu erwidern, daß die Einführung dieses dramatischen Behelfes den Vorzug hat, daß Siegfried den Betrug an Brunhild unbewußt ausführt und daher von Schuld freibleibt, während er bei Hebbel, wo er den Betrug bewußt ausübt, einen häßlichen Makel auf sich ladet. Kommt doch selbst Goethe in seinem „Faust" ohne den Verjüngungstrank der Hexe nicht aus, der nicht bloß dazu dient, Faust dreißig Jahre jünger zu machen, sondern ihn — wie der Trank den Siegfried, der in schneller Glut für Gudrun entbrennt — zugleich in eine sinnliche Erregung zu versetzen, die wir an dem grübelnden Gelehrten vor dem Genuß des Trankes nicht wahrgenommen haben. Die Liebe zwischen Faust und Gretchen ist ohne Zuhilfenahme dieses Trankes eher denkbar und, von dem Alter des Gelehrten abgesehen, erklärlich, als Siegfrieds Handlungsweise, der aus freien Stücken zweimal einen bewußten Trug begeht.

In engem Zusammenhange mit dem Tranke steht der Tarnhelm, der zur Ausführung dieses Truges dient. Siegfried selber ist „unkund der Kraft" des Gewirkes. Erst der Nibelung selber enthüllt ihm den Nibelungentrug, und es ist ein tiefer Zug der Dichtung, daß der Held den aus dem Horte gewonnenen Talisman, mittels dessen er sich leicht zum Herrn über die dämonischen Mächte, die ihm nach dem Leben trachten, machen könnte, das erste und einzige Mal, als er ihn benutzt, als Knecht derselben unbewußt zu seinem eigenen Verderben anwendet. Nachdem er mit Gunther Blutbrüderschaft geschlossen, wechselt er mit ihm die Gestalt, durchbricht noch einmal die Waberlohe und liefert ihm Brunhild aus. Dabei kommt die Auffassung der nordischen Sage zu ihrem vollen Rechte. Denn Brunhild, von der Hülle des Geschickes umstrickt, das auf ihrem Leben ruht, ahnt aus den leuchtenden Wälsungenaugen Siegfrieds, aus jenem Blick, der Göttern und Götterkindern eigentümlich ist, daß es Siegfried, nicht Gunther ist, der ihre Waberlohe durchbrochen. Aber sie vermag es nicht, den Trug zu durchschauen, da sie Siegfried, der allein im Besitz des die Lügengestalt verleihenden Tarnhelms ist, auch für den Urheber der trügerischen List hält. Ein Blick seines blitzenden Auges strahlt, durch die Lügengestalt hindurch, zu der Walküre hinüber, als ihr Siegfried nach heftigem Ringen gewaltsam jenen fluchbeladenen Ring abzieht,

erkannt wird) die Kämpfe vollführt, wodurch Brunhild gewonnen worden.“ Den von Geibel eingeschlagenen Ausweg hält Hebbel für den „unglücklichsten von allen“, denn „die Tarnkappe wird zwar beseitigt, aber die Brunhild mit ihrer Riesenkraft bleibt übrig und nimmt sich ungefähr so aus, wie ein Walfisch unter Blumen und Schmetterlingen, während er doch mit dem Robben oder dem Hai spielen müßte.“ Aber bei Hebbel ist, wenn er auch die Tarnkappe nicht beseitigt, die Auffassung dieser sagenhaften Vorgänge nicht viel besser als bei Geibel, denn die Brunhild mit ihrer Riesenkraft, der sich allein Siegfried zweimal gewachsen zeigt, bleibt ebenfalls übrig. „Die drei Männer, Siegfried, Hagen und Gunther, bilden in der Schlußszene des zweiten Aktes einen Rütli, der sich gegen die Kraft einer einzigen Frau verschwört, sie haben keinen einzigen Zeugen, der Vierte in ihrem Bunde soll nach Hagens Äußerung der Tod sein. Dieser Dreimännerbund ist jedenfalls die seltsamste Verschwörung, die unsere dramatische Literatur kennt, und es gehört eine starke Phantasie und die Gabe, sich in die Gedankenwelt längstverschwundener Zeiten zurückzuversetzen, dazu, um sie nicht komisch zu finden.“ [1]) In der Darstellung von Brunhilds Bändigung, die der Dichter wegen der Peinlichkeit dieses Vorganges recht undramatisch hinter die Szene zu verlegen sich genötigt sieht, weicht Hebbel darin vom Epos ab, daß Gunther, „als wär's von ungefähr“, das Licht im Schlafzimmer auslöscht, während im Epos, wo Gunther die Lichter hinter die Bettvorhänge (bettewât) verborgen hat, von vollständiger Finsternis keine Rede sein kann. Wahrscheinlich glaubte Hebbel durch diese „doppelte Verfinsterung“ — Tarnkappe und Auslöschen des Lichtes! — den Vorgang, wie Siegfried die Brunhilde „packt und ihr den Meister zeigt“, einleuchtender zu gestalten. Trotzdem hat der Dichter „sich das Spiel verdorben und unsern Glauben an die Täuschung der Brunhild von Haus aus unmöglich gemacht“: denn, da sie Gunther als Schwächling selber im Kahne früher erprobt, heißt es doch an ihre Urteilskraft und ihr Unterscheidungsvermögen eine starke Zumutung stellen, wenn sie jetzt plötzlich von seiner Kraft überzeugt sein soll. „So kann es doch nur als Sophistik erscheinen, wenn Brunhilde ihren und

---

[1]) v. Gottschall, a. a. O. S. 31.

den Glauben der Kriemhilde, die ja selbst das Kreuz aufgenäht hat, eine starke Zumutung stellen!

Bei Wagner fällt mit Siegfrieds Hornhaut auch die Stelle des Epos, wo Hagen der Kriemhilde das Geheimnis von ihres Mannes Verwundbarkeit entlockt. Hebbel aber läßt in dieser Unterredung Hagen seine erheuchelte Sorge und Anteilnahme um Siegfrieds Wohl noch durch die Versicherung und Beteuerung überbieten, daß er jenen, wenn die Umstände es erheischten, sogar aus Wassers- und Feuersgefahr unter Preisgebung seines eigenen Lebens retten würde, und Kriemhilde kennt ihren alten Oheim, mit dem sie von Kind auf sehr viel verkehrt hat, noch immer so wenig, daß ihr gar nicht der Gedanke kommt, dieser könne ein falsches Spiel mit ihr treiben. Mit einer psychologisch wenig begründeten Arglosigkeit gibt sie ihm Siegfrieds Geheimnis preis. Man wundert sich ferner, daß nicht auch Hagen, der welt- und länderkundige Mann, von jenen Liedern gehört hat, die von Siegfrieds Verwundbarkeit an einem Flecke handeln, und über die ihn Kriemhilde erst belehren muß. Die sagengeschichtliche Tatsache des Vorhandenseins von Liedern über Siegfried ist hier von Hebbel an unrechter Stelle angebracht und besser von Wilbrandt poetisch verwertet worden, wenn er Etzel den Volker auffordern läßt, ein Lied von Siegfried zu singen:

„Euch kann's nicht fehlen: Kinder singen ja
Von ihm und Mägde, Luft und Abendwind,
Frührot und Nachttau singen ja von Siegfried."

Der Ausdrucksweise des Hebbelschen Hagen ist ein polternder Ton, ein zynisches Bramarbasieren durchaus eigen. Er traut sich das Taschenspielerstückchen zu, eine Haselnuß auf fünfzig Schritt mit seinem Speere zu öffnen: ein Schritt weiter und wir sehen den Weidmann in Münchhausens Erzählung vor uns, der von Konstantinopel aus einen Sperling von dem Straßburger Münster herabschießt. Er will zum Nachtmahl kein Fleisch essen, das nicht bis Mittag noch in der Haut steckt — ein Beweis, wie wenig er Gourmand war — und keinen Wein trinken als aus dem Horn, das er dem Auerstier erst nehmen muß, und sagt zu Rüdegers Tochter, ein Kuß von diesem Rosenmunde hätte ihn gewiß zum Schäfer umgewandelt, wie es im schönsten M[illegible] [illegible]eschehen sei.

In ähnlichen Wendungen heißt es von Rumolt, dem Oberkoch oder richtiger Überkoch der Nibelungen (von dem im Liede im frischen Heldenscherz gerühmt wird, wie gut er „seine Untertanen“, die weiten Kessel, die Häfen und Pfannen hergerichtet), daß er im Odenwalde keinen Baum mehr stehen läßt, wochenlang schon Wälder einführt, beim Feste der Vermählung Gunthers gleich zur Stunde alles schlagen läßt, was brummt und brüllt und blökt und grunzt im Hof, und, wenn er den Kessel irgendwo nicht recht gefüllt fände, flugs den säum'gen Koch hineinsteckte und mit dem Küchenjungen umrührte.

Hebbel versichert in seiner Vorrede alles Ernstes, daß „das moderne Virtuosentum mit seinen verblüffenden Taschenspielereien nicht den geringsten Anteil an seinem Stücke hätte“, und doch liebt er die den equilibristischen, gymnastischen und zirzensischen Gebieten entlehnten Ausdrücke sehr, wie er denn die Stadt Weimar einmal mit einem Zirkus vergleicht, in dem es auf die Dauer nicht lange auszuhalten sei: „immer dieselben Schecken und dieselben Reiter; Sonntags die rote Schabracke und Montags die graue“, und während seines Pariser Aufenthaltes dichtete:

„An Hoftheatern komm' ich leicht vorbei,
Doch eine Bude bleibt mir ewig neu!“ [1])

Von ausschlaggebender Bedeutung für die Gestaltung der dramatischen Vorgänge, insbesondere des tragischen Konfliktes, ist der Gebrauch, den die Nibelungendichter von dem mythologischen Symbole der Tarnkappe machen, welche dazu dient, daß Siegfried in bewußter Täuschung nicht bloß die Brunhilde für Gunther gewinnt, sondern diesem auch, seinem Versprechen gemäß, die widerspenstige Gemahlin bezwingt. Nach der süddeutschen Überlieferung gehört zum Nibelungenhorte eine Haut oder ein Mantel aus Fellen, durch den man übermenschliche Kraft erhält und sich zugleich unsichtbar machen kann: die tarnchappa oder tarnhût; nach der nordischen der Ägishelm, bei dessen Anblick alles Lebende zittert, der aber hier bei der Schilderung der ferneren Begebenheiten vergessen wird. Lachmann, der die süddeutsche Sage aus der nordischen erklärt, hat gemeint, daß die Tarnkappe nicht bloß eine gewöhnliche Hehl-

---

[1]) Kuh, a. a. O. II, 134; 593.

kappe war wie im Epos, sondern zugleich die wahre Gestalt verbarg und eine andere gab, immer mit Ausnahme der Augen, und daß Siegfried und Gunther auch in der nordischen Sage mit Hilfe dieses Talismans ihre Gestalt vertauschten. Hebbel wählt die süddeutsche Tarnkappe, die aber bei ihm „eine so harmlose und so wenig kommentarbedürftige Rolle spielt, wie eine beliebige Pelzmütze", Wagner — aus praktischen Gründen — den nordischen Tarnhelm, den er sich als stählernes Netzgewirk vorstellt und den er von den Dämonen der Unterwelt herstammen läßt. Wie die deutsche Volkssage von einem Zauberer erzählt, daß er seinen Gefährten den „verhüllenden Helm" machte, als er sie im Nebel barg, wie nordisch „hialmr huliz" geradezu als Beiname der Wolke gilt, so denkt sich Wagner den „hehlenden Helm" in natursymbolischem Sinne unter dem Bilde des die Gestalt umfließenden Nebels. „Nacht und Nebel, niemand gleich!" lautet Alberichs Zauberspruch, wenn er den Tarnhelm aufsetzt und seine Gestalt verschwinden macht.

Welch verschiedenen Gebrauch die Dichter von diesem Symbole machen, soll an drei Beispielen, bei Geibel, Hebbel und Wagner, gezeigt werden. Geibel verschmäht die Tarnkappe ganz: eine rationalistische Deutung der Sage wie in dem farörischen Liede[1]) späterer Zeit, wo Siegfried und Gunther, um das Roß zu täuschen, das niemanden als seinen Herrn trägt, nur ihre Kleider wechseln. Nicht mit Hilfe magischer Taschenspielerei besiegt Siegfried die Brunhilde bei Geibel, sondern er überwindet sie in Gunthers Rüstung auf dem Isenstein, und allein die Dunkelheit ist seine Hülle bei dem verhängnisvollen Ringen in der Kammer. R. v. Gottschall meint, Geibel habe ein Motiv aus Walter Scotts „Ivanhoe" benutzt: Siegfried erscheint vom Kopf bis zu Fuß gepanzert, geschlossenen Aarhelms, ganz in Stahl geschuppt, und wird für Gunther gehalten. Er hält diese Begründung als dem Ritterroman angehörig für eine bedauerliche Abschwächung der großen vorzeitlichen Sage. Man braucht indessen gar nicht erst Walter Scott herbeizuziehen. Auch Uhland hat sich die Sache ähnlich vorgestellt, wenn er in seiner Skizze schreibt: „Kriemhild eröffnet das Geheimnis, daß Siegfried (im tiefen Helme, vgl. wie er Abent. 8 von seinen Mannen nicht

[1]) S. 156.

erkannt wird) die Kämpfe vollführt, wodurch Brunhild gewonnen worden.“ Den von Geibel eingeschlagenen Ausweg hält Hebbel für den „unglücklichsten von allen“, denn „die Tarnkappe wird zwar beseitigt, aber die Brunhild mit ihrer Riesenkraft bleibt übrig und nimmt sich ungefähr so aus, wie ein Walfisch unter Blumen und Schmetterlingen, während er doch mit dem Robben oder dem Hai spielen müßte.“ Aber bei Hebbel ist, wenn er auch die Tarnkappe nicht beseitigt, die Auffassung dieser sagenhaften Vorgänge nicht viel besser als bei Geibel, denn die Brunhild mit ihrer Riesenkraft, der sich allein Siegfried zweimal gewachsen zeigt, bleibt ebenfalls übrig. „Die drei Männer, Siegfried, Hagen und Gunther, bilden in der Schlußszene des zweiten Aktes einen Rütli, der sich gegen die Kraft einer einzigen Frau verschwört, sie haben keinen einzigen Zeugen, der Vierte in ihrem Bunde soll nach Hagens Äußerung der Tod sein. Dieser Dreimännerbund ist jedenfalls die seltsamste Verschwörung, die unsere dramatische Literatur kennt, und es gehört eine starke Phantasie und die Gabe, sich in die Gedankenwelt längstverschwundener Zeiten zurückzuversetzen, dazu, um sie nicht komisch zu finden.“ [1]) In der Darstellung von Brunhilds Bändigung, die der Dichter wegen der Peinlichkeit dieses Vorganges recht undramatisch hinter die Szene zu verlegen sich genötigt sieht, weicht Hebbel darin vom Epos ab, daß Gunther, „als wär's von ungefähr“, das Licht im Schlafzimmer auslöscht, während im Epos, wo Gunther die Lichter hinter die Bettvorhänge (bettewât) verborgen hat, von vollständiger Finsternis keine Rede sein kann. Wahrscheinlich glaubte Hebbel durch diese „doppelte Verfinsterung“ — Tarnkappe und Auslöschen des Lichtes! — den Vorgang, wie Siegfried die Brunhilde „packt und ihr den Meister zeigt“, einleuchtender zu gestalten. Trotzdem hat der Dichter „sich das Spiel verdorben und unsern Glauben an die Täuschung der Brunhild von Haus aus unmöglich gemacht“: denn, da sie Gunther als Schwächling selber im Kahne früher erprobt, heißt es doch an ihre Urteilskraft und ihr Unterscheidungsvermögen eine starke Zumutung stellen, wenn sie jetzt plötzlich von seiner Kraft überzeugt sein soll. „So kann es doch nur als Sophistik erscheinen, wenn Brunhilde ihren und

---

[1]) v. Gottschall, a. a. O. S. 31.

dem ursprünglichen Sinne der Sage die Mächte der Unterwelt, des Totenreiches. Uralt ist der Zug, daß das Getränk oder die Speise unterweltlicher Mächte Sterblichen, die davon gekostet haben, die Rückkehr auf die Oberwelt verwehrt, wie in der hellenischen Sage Persephone durch den Genuß des Granatapfelkerns an den Hades gefesselt wird, und nach einem alten deutschen Berichte bietet der Teufel den in die Hölle Gelangenden zunächst einen Trunk aus einem Becher, durch dessen Annahme sie ihm und der Hölle verfallen.[1]) In unsern deutschen Volksmärchen finden sich noch verstreute Anklänge an den Vergessenheitstrank Siegfrieds: so reicht in dem Märchen „Der Trommler"[2]) die zweite Braut dem Helden einen Schlaftrunk, damit er die Erinnerung an die Vergangenheit verliere und die erste Verlobte vergesse; später kommt ihm die Erinnerung plötzlich wieder. Wagner weist auf die Ähnlichkeit der Nibelungen- mit der Tristansage hin[3]), daß Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetze bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine Tat zu einer unfreien macht, für einen anderen freit, und in dem hieraus entstehenden Mißverhältnisse seinen Untergang findet. Während der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual fand, konnte der Dichter des Siegfried, den großen Zusammenhang des ganzen Nibelungen-Mythus vor allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des mit ihm sich aufopfernden Weibes in das Auge fassen.

Aber der Trank hat nicht bloß eine sagengeschichtliche, sondern auch eine psychologische, symbolische und physiologische Bedeutung. Siegfried wird in der Sage als ein edeldenkender und sittlich empfindender Mann hingestellt. Daß ein solcher sich (im Epos und bei Hebbel) bei vollem Bewußtsein seiner Tat zu der doppelten Täuschung, die er an Brunhild verübt, hergibt, erscheint psychologisch nicht recht begreiflich, da er dadurch seinem sonstigen Charakter untreu wird. Ein Mann, der ganz besonnen solche Tat erwählt, sinkt in unseren Augen um

[1]) Cäsar v. Heisterbach, XII, 10.

[2]) Nr. 193 bei Grimm.

[3]) Ges. Schr. VI[2], 267f. — Gregor Sarrazin, Germanische Sagenmotive im Tristanroman: Kochs Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte I, 262f.

Im Anschluß an die ursprüngliche Gestaltung der Sage hat Wagner beiden bedeutungsvollen Symbolen, die zum Verständnis des Grundgedankens der Sage unentbehrlich scheinen, wieder zu ihrem Rechte verholfen.

Der Trank hat zunächst eine sagengeschichtliche Bedeutung. Nachdem Siegfried in der nordischen Sage von Brunhilde, deren Flammenburg er durchdrungen, den Gedächtnistrank, minnisöl, den man zum Andenken an geliebte Abwesende oder Verstorbene leerte, erhalten hat, — „das Horn voll von guten Zaubern und Freudenrunen" —, wird ihm bei den Giukungen (Gibichungen) der Vergessenheitstrank, ominnisöl, gereicht, — „das Horn voll von bösen Zaubern und Trauerrunen" —, wodurch er der Brunhilde und all seiner Eide mit ihr vergißt und sich sogar betören läßt, um seine frühere Braut für Gunther zu werben. Eine andere Hilde, Kriemhilde, d. i. die vermummte, verhüllte Kämpferin, eine Göttin der Nacht — wie Brunhilde eine Göttin des Tages — lockt Siegfried in ihre Netze. In der norddeutschen Sage (Wölsungensaga, 26. Kapitel) wird dieser, eigentlich der Tochter angehörende Name Grimhild auf die Mutter übertragen, die außer durch Siegfrieds Heldentum zugleich auch durch den großen Hort desselben bewogen wird, ihn an ihr Haus und an ihre Tochter, die hier Gudrun heißt, zu fesseln, indem sie ihm jenen verderblichen Zaubertrank bereitet. Hiermit hat sie, ohne es zu ahnen, das in diesem Teile unserer Sage waltende tragische Geschick fest an ihr Haus geknüpft und ihm den Weg gebahnt, auf dem es nun unaufhaltsam sein Verderben gründet und entfaltet.

Es ist gewiß dem ursprünglichen Gedanken der Sage gemäß, wenn Wagner den mit den Gibichungen verwandten Nibelungensohn Hagen den geistigen Urheber dieses Trankes, der Siegfried von Gibichs Tochter gereicht wird, sein läßt. Durch ihn kommt der Held wider seinen Willen in den Dienst, in die Knechtschaft, in die Abhängigkeit der ihm feindlichen Nibelungenmächte, die ihn mit ihren Listen bestricken. Wenn Siegfried dem Gunther, wie Herakles dem Eurystheus, als der bessere Mann dem schlechteren dient, so ist dieses Dienstverhältnis im Epos ein freiwilliges, denn er gibt sich bei Brunhilde selbst für einen Eigenmann Gunthers aus, in der nordischen Sage, weil durch den Trank veranlaßt, ein unfreiwilliges. Die dunkeln Nibelungen sind nach

dem ursprünglichen Sinne der Sage die Mächte der Unterwelt, des Totenreiches. Uralt ist der Zug, daß das Getränk oder die Speise unterweltlicher Mächte Sterblichen, die davon gekostet haben, die Rückkehr auf die Oberwelt verwehrt, wie in der hellenischen Sage Persephone durch den Genuß des Granatapfelkerns an den Hades gefesselt wird, und nach einem alten deutschen Berichte bietet der Teufel den in die Hölle Gelangenden zunächst einen Trunk aus einem Becher, durch dessen Annahme sie ihm und der Hölle verfallen.[1]) In unsern deutschen Volksmärchen finden sich noch verstreute Anklänge an den Vergessenheitstrank Siegfrieds: so reicht in dem Märchen „Der Trommler"[2]) die zweite Braut dem Helden einen Schlaftrunk, damit er die Erinnerung an die Vergangenheit verliere und die erste Verlobte vergesse; später kommt ihm die Erinnerung plötzlich wieder. Wagner weist auf die Ähnlichkeit der Nibelungen- mit der Tristansage hin[3]), daß Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetze bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine Tat zu einer unfreien macht, für einen anderen freit, und in dem hieraus entstehenden Mißverhältnisse seinen Untergang findet. Während der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual fand, konnte der Dichter des Siegfried, den großen Zusammenhang des ganzen Nibelungen-Mythus vor allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des mit ihm sich aufopfernden Weibes in das Auge fassen.

Aber der Trank hat nicht bloß eine sagengeschichtliche, sondern auch eine psychologische, symbolische und physiologische Bedeutung. Siegfried wird in der Sage als ein edeldenkender und sittlich empfindender Mann hingestellt. Daß ein solcher sich (im Epos und bei Hebbel) bei vollem Bewußtsein seiner Tat zu der doppelten Täuschung, die er an Brunhild verübt, hergibt, erscheint psychologisch nicht recht begreiflich, da er dadurch seinem sonstigen Charakter untreu wird. Ein Mann, der ganz besonnen solche Tat erwählt, sinkt in unseren Augen um

---

[1]) Cäsar v. Heisterbach, XII, 10.

[2]) Nr. 193 bei Grimm.

[3]) Ges. Schr. VI², 267f. — Gregor Sarrazin, Germanische Sagenmotive im Tristanroman: Kochs Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte I, 262f.

ein Beträchtliches. Anders aber, wenn durch außergewöhnliche Mittel ein verderblicher, störender Einfluß auf seine Geistes- und Willenskraft ausgeübt wird, wie in der nordischen Sage und bei Wagner, wo er diese Tat im Zustande der geistigen Unfreiheit begeht, aber im übrigen seinem Charakter treu bleibt. Hier hat er die Verantwortung für seine Tat nicht zu tragen, es haftet kein sittlicher Makel an ihm. „Wenn ihm durch das Zaubermittel der feindlichen Dämonenmacht einzig und allein das Bild Brunhildens aus der Erinnerung gelöscht worden, also eine geistige, cerebrale Schädigung angetan ist, so bleibt er trotzdem in seinem Wesen, seiner Seele, seinem Gemüte, als Charakter unveränderlich derselbe, als der er geboren ist und bisher sein Leben ausgelebt hat. Er weicht keinen Schritt weit von sich selber ab, vielmehr wird alles, was er tut, von seinem Charakter bestimmt, welcher der des fröhlichen, unbesorgten, tatlustigen, vom nächsten Eindruck hingerissenen, vor allem stets furchtlosen Helden ist. So ist dieses Moment der Bezauberung Siegfrieds durch den Vergessenheitstrank viel mehr ein Beleg für die Unveränderlichkeit des Charakters, die sich mit der Unfreiheit durchaus nicht deckt, als ein Beleg für Mangel an ethischem Wert, wie es gewöhnlich hingestellt wird. Unfrei wird der Mensch, wenn er seinen Charakter verleugnet, seine Freiheit aber besteht in der Behauptung seines Charakters. Natürlich kann hierbei im Drama nur von der individuellen Freiheit die Rede sein; die metaphysische überlassen wir der Philosophie." [1]) Man denkt hier an Goethes Ausspruch [2]): „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedne Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen; sie muß ihn niemals zu seinem Zweck, sondern immer von seinem Zweck abführen, der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entrieren als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Haupthelden."

Die Beeinflussung eines Mannes durch außergewöhnliche Mittel, die auf seine Geistes- und Willenskraft einen hemmenden

[1]) Vgl. den trefflichen Aufsatz Hans von Wolzogens: „Wagner als Dichter der Charaktere" (Bayr. Bl. 1905, XXVIII. Bd., 1.—3. Stück), als Teil eines demnächst erscheinenden Buches: „Wagner als Dichter".

[2]) Briefwechsel mit Schiller, 26. April 1797.

ein Held im Rausch, also im Zustand geistiger Lähmung, eine Tat vollführt. Darauf ist zu erwidern, daß die Einführung dieses dramatischen Behelfes den Vorzug hat, daß Siegfried den Betrug an Brunhild unbewußt ausführt und daher von Schuld freibleibt, während er bei Hebbel, wo er den Betrug bewußt ausübt, einen häßlichen Makel auf sich ladet. Kommt doch selbst Goethe in seinem „Faust" ohne den Verjüngungstrank der Hexe nicht aus, der nicht bloß dazu dient, Faust dreißig Jahre jünger zu machen, sondern ihn — wie der Trank den Siegfried, der in schneller Glut für Gudrun entbrennt — zugleich in eine sinnliche Erregung zu versetzen, die wir an dem grübelnden Gelehrten vor dem Genuß des Trankes nicht wahrgenommen haben. Die Liebe zwischen Faust und Gretchen ist ohne Zuhilfenahme dieses Trankes eher denkbar und, von dem Alter des Gelehrten abgesehen, erklärlich, als Siegfrieds Handlungsweise, der aus freien Stücken zweimal einen bewußten Trug begeht.

In engem Zusammenhange mit dem Tranke steht der Tarnhelm, der zur Ausführung dieses Truges dient. Siegfried selber ist „unkund der Kraft" des Gewirkes. Erst der Nibelung selber enthüllt ihm den Nibelungentrug, und es ist ein tiefer Zug der Dichtung, daß der Held den aus dem Horte gewonnenen Talisman, mittels dessen er sich leicht zum Herrn über die dämonischen Mächte, die ihm nach dem Leben trachten, machen könnte, das erste und einzige Mal, als er ihn benutzt, als Knecht derselben unbewußt zu seinem eigenen Verderben anwendet. Nachdem er mit Gunther Blutbrüderschaft geschlossen, wechselt er mit ihm die Gestalt, durchbricht noch einmal die Waberlohe und liefert ihm Brunhild aus. Dabei kommt die Auffassung der nordischen Sage zu ihrem vollen Rechte. Denn Brunhild, von der Hülle des Geschickes umstrickt, das auf ihrem Leben ruht, ahnt aus den leuchtenden Wälsungenaugen Siegfrieds, aus jenem Blick, der Göttern und Götterkindern eigentümlich ist, daß es Siegfried, nicht Gunther ist, der ihre Waberlohe durchbrochen. Aber sie vermag es nicht, den Trug zu durchschauen, da sie Siegfried, der allein im Besitz des die Lügengestalt verleihenden Tarnhelms ist, auch für den Urheber der trügerischen List hält. Ein Blick seines blitzenden Auges strahlt, durch die Lügengestalt hindurch, zu der Walküre hinüber, als ihr Siegfried nach den Ringen gewaltsam jenen fluchbeladenen Ring abzieht,

nur möglichst tief unter die Schwelle des Bewußtseins hinabgedrückt und wird später bei Brunhildens Anblick, allerdings in ganz schwacher Weise, wieder belebt. Wagner weicht in folgendem Punkte von der Sage ab. In dieser — wie bei Fouqué — hält die Zauberkraft des Trankes nicht lange vor, sondern dem Siegfried kommt die Erinnerung an die Vergangenheit von selber wieder. Als er seine frühere Braut an Gunthers Seite erblickt, erwacht die Stimme seines schuldbeladenen Gewissens, und bereits nach der Hochzeit Brunhildes und Gunthers gedenkt er all seiner mit ihr geschworenen Eide, obwohl ihm das Bewußtsein, dem Verrat schuldlos erlegen zu sein und dem ihm bestimmten Geschicke nicht entgehen zu können, volle Kraft gibt, sich ruhig zu verhalten. Bei Wagner hingegen kommt dem Siegfried das Erinnerungsvermögen an Brunhild nicht von selber, sondern erst kurz vor seinem Tode durch Hagen wieder, der ihm auf der Jagd unvermerkt den Saft eines Krautes ins Trinkhorn ausdrückt. Siegfried kommt also gar nicht zum Bewußtsein seiner unabsichtlich begangenen Schuld, sondern er bleibt bis zuletzt des an ihm verübten Truges vollkommen unkundig. „Irrtum und Verwirrung," um mit Wagner zu reden, „aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, können rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell seiner Lebenslust in seinem wallenden Ergusse nach außen gehemmt oder je etwas anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens."

Die Einführung dieses Trankes als eines „physikalischen Motives" ins Drama wurde seinerzeit von Julian Schmidt[1]) gemißbilligt, der meinte, sie sei immer ein Zeichen, daß man mit den geistigen nicht auskomme. Johannes Volkelt[2]), der zwar den Liebestrank im „Tristan" angreift, glaubt, es genüge für eine Götter- und Halbgötterwelt, in der wir uns befänden, daß dem Vergessenheitstranke ein in das Ganze sich einfügender Sinn innewohne: in Wahrheit ein schwacher Verteidigungsversuch. v. Gottschall[3]) hält es für ein höchst undramatisches Motiv, daß

1) Preuß. Jahrb. 1876, S. 427.
2) Ästhetik des Tragischen. S. 420.
3) Studien, S. 27.

ein Held im Rausch, also im Zustand geistiger Lähmung, eine Tat vollführt. Darauf ist zu erwidern, daß die Einführung dieses dramatischen Behelfes den Vorzug hat, daß Siegfried den Betrug an Brunhild unbewußt ausführt und daher von Schuld freibleibt, während er bei Hebbel, wo er den Betrug bewußt ausübt, einen häßlichen Makel auf sich ladet. Kommt doch selbst Goethe in seinem „Faust“ ohne den Verjüngungstrank der Hexe nicht aus, der nicht bloß dazu dient, Faust dreißig Jahre jünger zu machen, sondern ihn — wie der Trank den Siegfried, der in schneller Glut für Gudrun entbrennt — zugleich in eine sinnliche Erregung zu versetzen, die wir an dem grübelnden Gelehrten vor dem Genuß des Trankes nicht wahrgenommen haben. Die Liebe zwischen Faust und Gretchen ist ohne Zuhilfenahme dieses Trankes eher denkbar und, von dem Alter des Gelehrten abgesehen, erklärlich, als Siegfrieds Handlungsweise, der aus freien Stücken zweimal einen bewußten Trug begeht.

In engem Zusammenhange mit dem Tranke steht der Tarnhelm, der zur Ausführung dieses Truges dient. Siegfried selber ist „unkund der Kraft“ des Gewirkes. Erst der Nibelung selber enthüllt ihm den Nibelungentrug, und es ist ein tiefer Zug der Dichtung, daß der Held den aus dem Horte gewonnenen Talisman, mittels dessen er sich leicht zum Herrn über die dämonischen Mächte, die ihm nach dem Leben trachten, machen könnte, das erste und einzige Mal, als er ihn benutzt, als Knecht derselben unbewußt zu seinem eigenen Verderben anwendet. Nachdem er mit Gunther Blutbrüderschaft geschlossen, wechselt er mit ihm die Gestalt, durchbricht noch einmal die Waberlohe und liefert ihm Brunhild aus. Dabei kommt die Auffassung der nordischen Sage zu ihrem vollen Rechte. Denn Brunhild, von der Hülle des Geschickes umstrickt, das auf ihrem Leben ruht, ahnt aus den leuchtenden Wälsungenaugen Siegfrieds, aus jenem Blick, der Göttern und Götterkindern eigentümlich ist, daß es Siegfried, nicht Gunther ist, der ihre Waberlohe durchbrochen. Aber sie vermag es nicht, den Trug zu durchschauen, da sie Siegfried, der allein im Besitz des die Lügengestalt verleihenden Tarnhelms ist, auch für den Urheber der trügerischen List hält. Ein Blick seines blitzenden Auges strahlt, durch die Lügengestalt hindurch, zu der Walküre hinüber, als ihr Siegfried nach heftigem Ringen gewaltsam jenen fluchbeladenen Ring abzieht,

den zur Rettung der Götter freiwillig herzugeben sie sich soeben in der vorigen (sogenannten Waltrauten-) Szene ihrer göttlichen Schwester gegenüber heftig gesträubt hatte. Da es sich bei der Bezwingung der Brunhilde, die hier gar keine Riesenkräfte wie bei Hebbel und anderen Dichtern, sondern durchaus menschliche Eigenschaften besitzt, in erster Linie um den Raub des Ringes handelt, so durfte Wagner wagen, was andere Dramatiker vor ihm vermieden hatten, nämlich jene Bezwingung der Brunhilde durch Siegfried in Gunthers Gestalt selbst auf die Bühne zu bringen. Auf diese Weise erspart er uns die unschönen Athletenstückchen, die Hebbel aus dem Epos aufnimmt: er erspart uns vor allen Dingen den unser sittliches wie unser ästhetisches Gefühl verletzenden Ringkampf im Brautgemache. Die drei Brautkämpfe des Epos beschränkt er auf einen einzigen, der sich noch dazu vor unsern Augen auf der Bühne abspielt. In der richtigen Erkenntnis ferner, daß oft Nebenzüge in der Sage voller Bedeutung sind, macht er die beiläufige Angabe des Epikers, die aber zeigt, daß der Raub des Ringes, den Siegfried in der Tarnkappe der Brunhilde abzieht, von entscheidender Wichtigkeit ist, sich zuuutze:

er nam ir ê ein vingerlîn von golde wol getân:
daz wolde got von himele, daz er daz hête verlân!

Indem Wagner diesen Ring jenem fluchbeladenen Ringe gleichsetzt, der, als Teil von Fafners Erbgute, früher der Brunhilde von Siegfried geschenkt worden ist, zeigt er, daß er den inneren Zusammenhang der verschiedenen Sagenüberlieferungen verstanden hat. Durch die gewaltsame Wiederaneignung dieses Ringes verfällt nun Siegfried selber der Allgewalt des Ringfluches Alberichs, der hier einen neuen Knoten knüpft, um durch das Verderben der darin Verschlungenen seine Erfüllung zu finden.

Hat Siegfried eine tragische Schuld auf sich geladen? Die Beantwortung dieser Frage ergibt sich aus dem bereits oben Entwickelten. Dem naiven Epiker ist die Schuld Siegfrieds, die in der Täuschung der Brunhilde besteht, gar nicht zum Bewußtsein gekommen: er ist entschieden der Meinung, daß Siegfried schuldlos stirbt und einen unverdienten Tod erleidet. Trotzdem ist das Schicksal des Helden keineswegs untragisch.

Im Hinblick darauf, daß das Ungerechte nur der Wirklichkeit in Natur und Welt entspricht, daß innerhalb der Zeitlichkeit die Unschuld, Reinheit und Tugend, die im Prinzip des Ewigen liegt, notwendigerweise unterdrückt wird, halte ich an dem Satze fest: „Je schuldloser der Held, je erhabener sein Wille, desto erhebender wirkt sein Tod, und um so größer ist die Tragik.“ Selbst für ein Trauerspiel ist die tragische Schuld im althergebrachten Sinne nicht notwendige Voraussetzung. Wenn die alte Schuldtheorie recht hätte, die das Begehen einer tragischen Schuld fordert, so müßte der Untergang des Hebbelschen Siegfried, der eine erhebliche tragische Schuld auf sich geladen und dessen Charakterreinheit durch den Mißbrauch seiner Überlegenheit einem ihm ebenbürtigen Weibe gegenüber, das er durch Täuschung in die Gewalt eines Schwächlings bringt, bedeutend beeinträchtigt wird, tragischer wirken als der Untergang des Wagnerschen Siegfried, der ganz rein und schuldlos stirbt. Jenes an Brunhilde verübte Unrecht kann dem Wagnerschen Helden nicht als Schuld angerechnet werden, da es unwissentlich verübt ist. Sein Tod erscheint daher noch bemitleidenswerter, weil nur aus seiner Charakteranlage, seiner Arglosigkeit und sorglosen Unbekümmertheit, die aus dem Gefühl seiner Stärke entspringt, hervorgegangen, nicht Folge eines moralischen Fehlers und sittlichen Leichtsinnes, welcher die ganze Größe seiner Versündigung zu würdigen nicht imstande ist. Da wir nun die alte Schuldtheorie für die Feststellung eines tragischen Unterganges nicht als maßgebend anerkennen können, so steht unserer Ansicht nichts im Wege, wenn wir das Ende des Wagnerschen Siegfried für tragischer halten als das des Hebbelschen. Den Begriff der Schuld im Schillerschen Sinne als einer Verschuldung, die gesühnt werden muß, kennt Hebbel überhaupt nicht. Bei seinem Individualbewußtsein ist ihm das „moralische Gesetz“ als allgemein bindend fremd, und seine Dramen beruhen zum großen Teil auf einer ganz anderen Tragik als der von Schuld und Sühne im Sinne Schillers. Die Grundsätze seiner Weltanschauung zeigen ein ganz anderes Tragisches, das zwar auch die Schuld zum Angelpunkt macht, aber in ganz anderer Auffassung, und an Stelle der Sühne des Individuums tritt eine Versöhnung der der ganzen Welt zugrunde liegenden „sittlichen Idee“. Hebbel

selber ist auch wohl kaum der Ansicht gewesen, daß sein Siegfried sich mit einer erheblichen moralischen Schuld belastet: indessen dürfen wir einen dramatischen Helden nicht vom Standpunkte des naiven Epikers aus, sondern müssen ihn vom allgemein menschlichen aus beurteilen. Diesen Standpunkt vertritt auch Karl Weitbrecht.[1]) Er macht mit Recht geltend, daß, wenn Siegfried sich bei vollem und klarem Bewußtsein zweimal dazu hergibt, die starke Jungfrau, die sein Freund nicht zu bezwingen vermag, unter dem trügerischen Scheine, daß er Gunther sei, zu überwinden und jenem auszuliefern, zu dem persönlichen Zwecke, dessen Schwester als Preis davonzutragen, er einen schmählichen Betrug verübt und bei ihm daher von Unschuld nicht die Rede sein kann. Dagegen meint Joh. Volkelt[2]), die Schuld Siegfrieds, gemessen an seinem ganzen Charakter, sei von nebensächlicher Art; denn sie bestehe nur in einer Übereilung, einem ihm durch sein gutherziges, vertrauensvolles Wesen nahegelegten Übersehen der bösen Folgen und Verwickelungen und weiterhin in seinem Plaudern gegenüber Kriemhilden. Wir brächten daher seine tückische Ermordung durch Hagen, so eng diese der äußern Kausalität nach mit jenen zusammenhinge, doch nicht in innern, sittlichen Zusammenhang mit ihnen. Das jammervolle Schicksal Siegfrieds erscheine als unverdient. Angesichts seines Unterganges fühlten wir seine Schuld als verzeihliche menschliche Schwäche, die seine Ermordung auch nicht im entferntesten sittlich zu rechtfertigen vermöge. Hier hat Volkelt die Hauptschuld Siegfrieds, welche in der doppelten Täuschung Brunhilds besteht, dem Helden gar nicht in Anrechnung gebracht, vertritt also den Standpunkt des Epikers, der fürs Drama nicht maßgebend sein kann.

Bulthaupt äußert gelegentlich[3]), daß der Siegfried Hebbels ebenso schuldlos fiele wie der Siegfried Wagners, „nur weil sein Licht die Nacht verdrießt". Doch trifft diese Schuldlosigkeit nur bei dem Wagnerschen Siegfried zu. Wenn Karl Köstlin[4]) letzteren von Schuld nicht frei hält, da er Gewalttat und List

---

[1]) Die Nibelungen im modernen Drama, S. 15.

[2]) a. a. O. S. 150.

[3]) Dramaturgie des Schauspiels III, 203.

[4]) R. Wagners Tondrama: „Der Ring des Nibelungen". Seine Idee, Handlung und musikalische Komposition. Tübingen 1877, S. 58.

gegen Brunhilde verübte, als er sie durch den Tarnhelm für Gunther zu gewinnen unternahm, so hat er die hypnotisierende Wirkung des Zaubertrankes nicht berücksichtigt. Wagner sagt selbst[1]): „Siegfried stirbt schuldlos: er hat die Schuld der Götter übernommen, deren Unrecht er büßt.“ Wir finden hier bei Wagner — wie bei Shakespeare und den Griechen — eine anfängliche Schuld[2]), die nicht allein auf des Begehrers (Wotans) Haupt zurückfällt, sondern wie ein Wirbel auch andere, die nahe stehen (Siegfried und Brunhilde) in sich hineinreißt. In ähnlicher Weise büßen in Lessings „Emilia Galotti“ Odoardo und Emilia, welche die Katastrophe trifft, des Prinzen Schuld, der frei ausgeht, nicht die eigene, während bei Wagner die schuldigen Götter selber die Katastrophe erleiden.

Der Untergang der heidnischen Götterwelt infolge Selbstverschuldung entspricht durchaus dem Grundgedanken des altgermanischen Mythus. Gebrochene Eidschwüre sind nach uralter Anschauung Veranlassung des Hereinbrechens der Götterdämmerung, wie es in dem Eddaliede Völuspâ heißt: „Es zergingen die Eide, Worte und Gelöbnisse und alle mächtigen Verträge zerfuhren.“ Auch Wagner stellt die Götterwelt infolge ihrer moralischen Unzulänglichkeit als zum Falle reif hin, und die Schuld des obersten Gottes besteht in einem Vertragsbruche: er hält das den riesischen Baumeistern gegebene Versprechen nicht. Doch fehlt andererseits Wagners Werke keineswegs das sittliche Gegengewicht. Denn Siegfried und Brunhilde, als ideale Vorbilder des echt Menschlichen erscheinend, tragen infolge ihrer rein individuellen Überlegenheit und Größe in moralischer Hinsicht über die verschuldete und meineidig gewordene Götterwelt den herrlichsten Triumph davon, so daß Brunhilde am Schlusse des Ganzen, nachdem der Götter Geschlecht „wie Hauch“ vergangen, berechtigt erscheint, ihres heiligsten Wissens Hort der Welt nun zuzuweisen, daß nur teilnehmende, erlösende Liebe imstande sei, die Welt zu überwinden.

Auch in Hebbels Tragödie besteht der ganze Vorgang aus lauter Verschuldungen und Leiden: Kriemhild ist die einzige Nichtschuldige. Der Dichter versuchte, den Untergang der titanischen Rasse der alten Germanen durch ihre moralische

[1]) „Der Nibelungenmythos“, Ges. Schr. II², 211.

[2]) Griech.: πρώταρχος ἄτη.

Unzulänglichkeit zu begründen. Er wollte die Verschuldung, der die burgundischen Könige verfallen, dadurch verschärfen, daß er sie wiederholt meineidig werden ließ. Zu diesem Zwecke führte er namentlich die mittelalterliche Einrichtung der Eideshelferschaft in sein Drama ein. Man versteht darunter die eidliche Bekräftigung oder Verstärkung einer vor Gericht gegebenen Aussage des einer Mordtat Beschuldigten durch die Genossen oder Folger, die von der Wahrheit dieser Aussage überzeugt waren.[1]) Die Eideshilfe war zunächst ein Recht und eine Pflicht der Verwandten, weil der Zusammenhang der Familie es forderte, die Verurteilung auch nicht bloß den einzelnen, sondern jene in ihrer Gesamtheit traf. In der „Ordalienszene“, wie Hebbel sie nennt, findet sich nach Siegfrieds Ermordung Hagen im Dom zur Totenprobe ein und fragt, warum er dort stünde. Als Gunther ihm erwidert, ihn treffe Verdacht, entgegnet er: „Den werden meine Sippen von mir nehmen, ich frage sie. — Seid ihr bereit, zu schwören, daß ich kein Meuchler und kein Mörder bin?“ Alle Sippen erklären sich nun bereit, den wissentlichen Meineid zu leisten, bis auf Giselher, der anfangs zaudert, dann aber auch die Hand erhebt, die Regung seines Gewissens erstickend, worauf Hagen ihnen den Eid erläßt. — Die dramatische Verwendung der Eideshilfe wäre in dem Falle sachlich berechtigt gewesen, wenn Hagens Sippen, da sie ihm die Tat nicht zutrauten, in gutem Glauben von seiner Schuldlosigkeit für ihn eintraten. Denn auf dem Wege der Eideshilfe das Recht zu erkennen und zur Geltung zu bringen, war nur bei einem Volke möglich, das wie die Germanen Einfalt und Reinheit der Sitten, Sinn für Wahrheit und Aufrichtigkeit besaß. Da nun aber die Burgunden Augenzeugen von Siegfrieds Ermordung waren, mithin genau wissen, daß Hagen der Täter war, so ist es höchst bedenklich, wenn dieselben hier als Zeugen aufgerufen werden, daß Hagen die Tat nicht getan, zumal ja Kriemhilde an der durch das aufgenähte Kreuz gegangenen Wunde sofort erkannt haben muß, daß Hagen der Täter war. So kann dieses historische Überbleibsel der Eideshelferschaft, das nach Bulthaupts Ausdruck in Hebbels Mythenwelt fremdartig wie eine Mumie hineinstarrt, im Drama nur

[1]) Vgl. Waitz, Verfassungsgeschichte I, 443.

verwendet werden, um Hagens ganze Sippe zu Mitschuldigen zu machen.[1])

Dem Gesagten widerspricht die Bemerkung eines Hebbelerklärers[2]): „Eins nur steht für Hebbel im Mittelpunkt seiner Aufgabe. Er will uns die Notwendigkeit aufweisen, mit der dies furchtbare Schicksal ohne irgendwelche sittliche Schuld über die Unglücklichen hereinbricht, nur weil sie eben diese Menschen sind und keine anderen.“ Also Leute, die Betrug, Mord und Meineid begehen, sind hiernach „ohne irgendwelche sittliche Schuld“, während doch alle Hauptpersonen des Dramas — Kriemhilde allein ausgenommen — sittlich verschuldet sind.

Wohl mit aus dem Grunde, weil Hebbels Nibelungendrama das sittliche Gegengewicht fehlt, ist dem Dichter von einem Zeitgenossen[3]) brieflich der Vorwurf gemacht worden, daß seine Dichtungen kalt ließen, es fehle ihm vor allem „das Prinzip der Liebe“. Hier fällt einem Goethes Urteil über Platen ein[4]): „Es ist nicht zu leugnen, er (Platen) besitzt manche glänzende Eigenschaften: allein ihm fehlt — die Liebe, und so wird er auch nie so wirken, als er hätte müssen. Er liebt so wenig seine Leser und seine Mitpoeten als sich selber, und so kommt man in den Fall, auch auf ihn den Spruch des Apostels anzuwenden: Und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle.“

In die oben erwähnte Ordalien-Szene hat Hebbel auch das an den alten Glauben, daß die Wunden des Erschlagenen beim Herannahen des Mörders aufs neue zu fließen beginnen, sich anschließende Wunderzeichen herübergenommen. Bulthaupt[5]) hält dieses Wunder für unangebracht, da es vollständig aus dem Tone und der Stimmung, die der Dichter noch kurz vorher in uns angeschlagen, herausfalle und darum uns störe, anstatt uns zu erheben, und statt des Glaubens den Zweifel in uns wecke,

[1]) Vgl. übrigens das Eintreten von Ganeluns Sippe für den Verräter im deutschen Rolandslied, V. 8863f.

[2]) Dr. Franz Zinkernagel: „Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie“, S. 177.

[3]) Braun von Braunthal, Br. II, 374.

[4]) Gespr. mit Eckermann, I, 171.

[5]) a. a. O. S. 192f. — Über das Bahrgericht Jak. Grimms Deutsche Rechtsaltertümer, Göttingen 1828, S. 930f.

und vergleicht ein ähnliches Wunder in Wagners „Götterdämmerung“, wo der tote Siegfried, als Hagen ihm den Ring vom Finger ziehen will, drohend seinen Arm emporrichtet, so daß der Mörder bebend zurückweicht. Wagner wage hier mehr als Hebbel, meint Bulthaupt, aber bei ihm sei alles auf den Akkord des Mythischen gestimmt, während bei Hebbel alle mythischen Saiten dissonierten. Inwiefern dies zutrifft, ist bereits oben gezeigt worden. Beim Anblick des an die Volkssagen vom Totenraub (rêroup) gemahnenden Wunders, wie Wagner es uns auf der Bühne vorführt, dem der Gedanke zugrunde liegt, daß der Tote selbst gegen jeden frevelhaften Eingriff in seine Rechte feierlich protestiert, umweht uns, wie bei der Geistererscheinung des Banquo, aller Schauer einer geglaubten und — bei einem geschauten Symbol — auch wieder nicht geglaubten Geisteswelt, und die mystischen Töne tragen nicht wenig dazu bei, uns in diesen Glauben hineinzuversetzen.

Die szenische Darstellung von Siegfrieds Tod dürfen wir bei Hebbel ohne Bedenken als völlig verfehlt bezeichnen. Das Verscheiden des Helden hat hier nichts von dem Ergreifenden und Versöhnlichen des epischen Siegfried, dessen einziger und letzter Gedanke sein geliebtes Weib ist und der keinen persönlichen Haß mehr kennt. Der Dichter läßt den hinter den Kulissen tödlich Getroffenen wie einen Wurm auf die Bühne hereinkriechen, in höchst unedlen und geschmacklosen Wendungen sich ergehen (z. B. „ich tropfe weg, wie eine Kerze, die ins Laufen kam“), Verwünschungen wie „Kröten und Vipern“ gegen seine Mörder ausstoßen, worauf Hagen, mit gleicher Münze erwidernd, den Sterbenden einen Schwätzer und Tropf schilt, dessen lose Zunge noch immer plappere. „Mich hat kaum eine Szene auf dem Theater so verletzt,“ sagt Röpe[1]), „es machte einen grauenvollen Eindruck, den Helden so und solches reden zu hören, während er mit dem Tode rang. Es war aber vollends widerwärtig, die Mörder dabeistehen zu sehen, ohne Hand und Fuß zu rühren.“ Der Dichter hält es für nötig, die an Hagen gerichteten Worte Siegfrieds: „Du kannst mich gleich bespein, wie einen Haufen Staub, da lieg' ich schon — den Siegfried seid ihr los!“ mit einem Hinweise auf das christliche Lied: „O Haupt voll Blut

[1]) a. a. O. S. 98.

statten mußte, die er sonst immer als Majestätsregeln betrachtet und gemieden habe. Als empfindlicher Mangel fällt uns indessen nur die Verletzung der Einheit der Zeit auf, welche der Dramatiker auch nach Lessing noch achten soll. Im Epos liegt beinahe ein Menschenalter zwischen Siegfrieds erstem Auftreten in Worms und Kriemhildens Untergang. Wir fragen auch gar nicht danach, wieviel Jahre wir übersprungen haben, als Kriemhilde Etzel die Hand reicht: denn „ganz eigen ist's mit mythologischer Frau, der Dichter bringt sie, wie er's braucht, zur Schau", wie Goethe im zweiten Teile des „Faust" in bezug auf die Helena sagt. Im Drama hingegen ist Kriemhilde als Mensch den Einwirkungen des Alters ausgesetzt zu denken. Sie wird genötigt, gewissermaßen vor unsern Augen jene langen Zwischenzeiten zu überspringen, die zwischen dem zweiten und dritten Teile der Trilogie und zwischen dem ersten und zweiten Aufzuge des dritten Teiles (sieben Jahre) liegen. Wie Hebbel es sich gedacht hat, daß (I, 5) Kriemhilde den Rat ihrer Brüder, Etzels Hand anzunehmen, mit der Begründung abweist: „Ihr seid zu jung, ihr wißt nicht, was ihr tut!" ist nicht klar, denn die Brüder müssen doch, dem Alter ihrer Schwester entsprechend, inzwischen zu Männern herangereift sein. Wohlweislich hat A. Wilbrandt die Zwischenzeiten in seinem Drama so verkürzt, daß nur zwei Jahre zwischen Siegfrieds Tode und der Katastrophe an Etzels Hof liegen. Hebbel hat eine solche Verkürzung der Zwischenzeiten unterlassen. Da indessen alles in der Welt der Zeit, der allmächtigen Göttin, seinen Tribut darbringt, „doch endlich legt sich jedes Sturmes Wut, Tag wird es auf die dickste Nacht", wie Schiller sagt[1]), so erscheint es psychologisch wenig begründet, daß die Rachegefühle in Kriemhildes Busen so lange verborgen geschlummert haben, um erst nach langen Jahren zu erwachen und plötzlich mit elementarer Gewalt hervorzubrechen. Ist sie wirklich das tatkräftige, racheglühende Weib, als welches sie später bei den Hunnen erscheint, so sollte man annehmen, daß sie nicht untätig lange Zeit, ohne an Rache zu denken, bei den Mördern ihres Mannes verweilt und sich von ihnen gewissermaßen als mitleidbedürftige geistig Gestörte behandeln läßt, sondern wie Judith zur Selbsthilfe schreitend schon eher eine

[1]) Jungfrau von Orleans III, 2.

hergibt, [illegible]
der es unt[illegible]
Charaktere [illegible]
wachsen, re[illegible]
wicklung. [illegible]
Charak[illegible]
ausspr[illegible]
das [illegible]
ve[illegible]
gr[illegible]
b[illegible]
ä[illegible]
so[illegible]
i[illegible]

e. Diesen Abschluß der ganzen langen Entwicklung, ..n Wagner durchführt, indem er diejenigen Personen, ı Siegfrieds Tode schuld sind, untergehen läßt, ohne ..ächerin Kriemhild zu bedürfen, findet Ernst Koch[1] ..aft.

..s die Behandlung der Zeitverhältnisse bei Hebbel und ·r anlangt, so sehen wir hier wieder das alte Sprichwort ..gt: Si duo faciunt idem, non est idem. Während bei ·l wenigstens im dritten Teile von einer Geschlossenheit der ..ung nicht die Rede sein kann, herrscht bei Wagner innerhalb der vier Handlungen die strengste Geschlossenheit. Diese n sich in Zeiträumen von je ein bis zwei Tagen ohne jede ..iche Unterbrechung ihrer stetigen Entwicklung ab. Die ersten Teile der Tetralogie werden durch lange Zwischen-ı voneinander getrennt, nur „Siegfried" und „Götter-..erung" folgen sich ohne weiteren zeitlichen Zwischenraum. .. während es bei Hebbel Menschen sind, die jene lange ..henzeit zwischen dem zweiten und dritten Teile über-..gen — und Menschen sind den Einwirkungen des Alters ..setzt —, sind es bei Wagner die Götter, Riesen, Zwerge, ..üren, kurz nur übermenschliche Wesen allein, welche ge-..rmaßen vor unsern Augen jene Zwischenzeiten überspringen in mehreren der Einzeldramen erscheinen. Und sie können auch ohne Schaden für die Glaubwürdigkeit ihrer künst-..chen Erscheinung tun, da an ihnen nach der Vorstellung alten Götterlehre die Zeit fast, um nicht zu sagen ganz ..e merkliche Einwirkung vorübergeht. Menschen aber, die ..n Banne der Zeit unterliegen, also altern, sehen wir nirgend .. einem Drama in das andere hinüberragen: jede neue Hand-..ng bringt uns neue Menschen. Die künstlerische Anordnung ..ner Zeitintervalle, in denen die Gesamthandlung der Tetralogie ..ch vollzieht, ist aber nicht nur zulässig, sie ist zugleich eine ..öchst glückliche, denn sie steht im vollsten Einklange mit ..er übermächtigen stetigen Steigerung, welche die Entwicklung ..ler Gesamthandlung erkennen läßt. In nebelgrauer Ferne, ganz ..außerhalb des menschlichen Bereiches, hebt die Handlung an und rückt anfangs kaum merklich vorwärts, um, je mehr sie

[1]) R. Wagners Bühnenfestspiel im Verhältnis zur alten Sage. Gekrönte Preisschrift. Leipzig. S. 85.

wie Dingelstedt es vorausgesagt hatte, finden wir es von R. v. Gottschall gerügt. Er urteilt[1]), daß dieser letzte Teil hinter den beiden ersten weit zurückstehe, da er außer dem Racheschwur der Kriemhilde im ersten Akte kaum ein dramatisch wirksames Moment enthalte, das aus der episch verzettelten Handlung herausrage, daß alle Gliederung und Steigerung fehle und die Blutszenen des letzten Aktes eine bedenkliche Vorliebe des Dichters für das Grelle und Gräßliche zeigten. Es entsteht hier die Frage, ob es nicht dichterisch und ästhetisch schicklicher gewesen wäre, die Greuelszenen an Etzels Hofe stark zu kürzen, wie es der von Hebbel so geschmähte Raupach getan hat, indem er den ganzen zweiten Teil des Liedes in einen einzigen Akt zusammendrängte und Brunhildens Tod und Kriemhildens Rache geschickt zusammenfallen ließ — was meines Erachtens keine „grobe Verstümmelung", sondern ein glücklicher Griff dieses Theaterroutiniers ist. Auch erscheint König Etzel, der sich zu keiner energischen Tat aufraffen kann und an der Seite dieses rachedurstigen Weibes nichts hat als Bitten, unzeitgemäße Reflexionen und Renommistereien, daß er die Throne umgeblasen, die Königreiche zerschlagen und die Könige an Stricken mitgenommen habe, im Gegensatz zu der allgemeinen Vorstellung, die wir uns von ihm als von der Länder- und Völkergeißel machen, bei Hebbel nur als farblose Jammergestalt. Für die eigentliche Nibelungensage ist die Person Etzels überhaupt entbehrlich. Der Historiker Waitz hat gezeigt, daß die ältesten Quellen bei dem Berichte über den Kampf der Hunnen und Burgunden Attila gar nicht nennen, dieser also in der Sage nur als Vertreter seines Volkes erscheint. In Erwägung, daß sagengeschichtlich der zweite Teil des Epos lediglich auf Anschweißuug eines rein geschichtlichen Elementes an den ursprünglichen Göttermythus von Siegfried beruht, wie auch die Umstände im einzelnen verfabelt sein mögen[2]), läßt daher Wagner aus seiner Tetrologie alles fort, was mit Attila, Atli, Etzel zusammenhängt und schließt seine Tragödie damit, daß nach Siegfrieds und Brunhildens Tode der Ring (Hort) den Geistern der Wassertiefe wieder anheimfällt, denen er von Haus aus

[1]) Deutsche Nationallit. 1902, III, 294; vgl. Studien, S. 26.
[2]) Vgl. Max Rieger, Germania III, 170; Leo, Zeitschr. f. Myth. I, 122.

gehörte. Diesen Abschluß der ganzen langen Entwicklung, wie ihn Wagner durchführt, indem er diejenigen Personen, die an Siegfrieds Tode schuld sind, untergehen läßt, ohne einer Rächerin Kriemhild zu bedürfen, findet Ernst Koch[1]) meisterhaft.

Was die Behandlung der Zeitverhältnisse bei Hebbel und Wagner anlangt, so sehen wir hier wieder das alte Sprichwort bestätigt: Si duo faciunt idem, non est idem. Während bei Hebbel wenigstens im dritten Teile von einer Geschlossenheit der Handlung nicht die Rede sein kann, herrscht bei Wagner innerhalb jeder der vier Handlungen die strengste Geschlossenheit. Diese spielen sich in Zeiträumen von je ein bis zwei Tagen ohne jede merkliche Unterbrechung ihrer stetigen Entwicklung ab. Die drei ersten Teile der Tetralogie werden durch lange Zwischenzeiten voneinander getrennt, nur „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ folgen sich ohne weiteren zeitlichen Zwischenraum. Aber während es bei Hebbel Menschen sind, die jene lange Zwischenzeit zwischen dem zweiten und dritten Teile überspringen — und Menschen sind den Einwirkungen des Alters ausgesetzt —, sind es bei Wagner die Götter, Riesen, Zwerge, Walküren, kurz nur *über*menschliche Wesen allein, welche gewissermaßen vor unsern Augen jene Zwischenzeiten überspringen und in mehreren der Einzeldramen erscheinen. Und sie können dies auch ohne Schaden für die Glaubwürdigkeit ihrer künstlerischen Erscheinung tun, da an ihnen nach der Vorstellung der alten Götterlehre die Zeit *fast*, um nicht zu sagen *ganz* ohne merkliche Einwirkung vorübergeht. Menschen aber, die dem Banne der Zeit unterliegen, also altern, sehen wir nirgend aus einem Drama in das andere hinüberragen: jede neue Handlung bringt uns *neue* Menschen. Die künstlerische Anordnung jener Zeitintervalle, in denen die Gesamthandlung der Tetralogie sich vollzieht, ist aber nicht nur *zulässig*, sie ist zugleich eine höchst *glückliche*, denn sie steht im vollsten Einklange mit der übermächtigen stetigen Steigerung, welche die Entwicklung der Gesamthandlung erkennen läßt. In nebelgrauer Ferne, ganz außerhalb des menschlichen Bereiches, hebt die Handlung an und rückt anfangs kaum merklich vorwärts, um, je mehr sie

[1]) R. Wagners Bühnenfestspiel im Verhältnis zur alten Sage. Gekrönte Preisschrift. Leipzig. S. 85.

wie Dingelstedt es vorausgesagt hatte, finden wir es von R. v. Gottschall gerügt. Er urteilt[1]), daß dieser letzte Teil hinter den beiden ersten weit zurückstehe, da er außer dem Racheschwur der Kriemhilde im ersten Akte kaum ein dramatisch wirksames Moment enthalte, das aus der episch verzettelten Handlung herausrage, daß alle Gliederung und Steigerung fehle und die Blutszenen des letzten Aktes eine bedenkliche Vorliebe des Dichters für das Grelle und Gräßliche zeigten. Es entsteht hier die Frage, ob es nicht dichterisch und ästhetisch schicklicher gewesen wäre, die Greuelszenen an Etzels Hofe stark zu kürzen, wie es der von Hebbel so geschmähte Raupach getan hat, indem er den ganzen zweiten Teil des Liedes in einen einzigen Akt zusammendrängte und Brunhildens Tod und Kriemhildens Rache geschickt zusammenfallen ließ — was meines Erachtens keine „grobe Verstümmelung", sondern ein glücklicher Griff dieses Theaterroutiniers ist. Auch erscheint König Etzel, der sich zu keiner energischen Tat aufraffen kann und an der Seite dieses rachedurstigen Weibes nichts hat als Bitten, unzeitgemäße Reflexionen und Renommistereien, daß er die Throne umgeblasen, die Königreiche zerschlagen und die Könige an Stricken mitgenommen habe, im Gegensatz zu der allgemeinen Vorstellung, die wir uns von ihm als von der Länder- und Völkergeißel machen, bei Hebbel nur als farblose Jammergestalt. Für die eigentliche Nibelungensage ist die Person Etzels überhaupt entbehrlich. Der Historiker Waitz hat gezeigt, daß die ältesten Quellen bei dem Berichte über den Kampf der Hunnen und Burgunden Attila gar nicht nennen, dieser also in der Sage nur als Vertreter seines Volkes erscheint. In Erwägung, daß sagengeschichtlich der zweite Teil des Epos lediglich auf Anschweißuug eines rein geschichtlichen Elementes an den ursprünglichen Göttermythus von Siegfried beruht, wie auch die Umstände im einzelnen verfabelt sein mögen[2]), läßt daher Wagner aus seiner Tetrologie alles fort, was mit Attila, Atli, Etzel zusammenhängt und schließt seine Tragödie damit, daß nach Siegfrieds und Brunhildens Tode der Ring (Hort) den Geistern der Wassertiefe wieder anheimfällt, denen er von Haus aus

[1]) Deutsche Nationallit. 19[illegible] vgl. Studien, S. 26.
[2]) Vgl. Max [illegible] Leo, Zeitschr. f. Myth. I, 122.

gehörte. Diesen Abschluß der ganzen langen Entwicklung, wie ihn Wagner durchführt, indem er diejenigen Personen, die an Siegfrieds Tode schuld sind, untergehen läßt, ohne einer Rächerin Kriemhild zu bedürfen, findet Ernst Koch[1]) meisterhaft.

Was die Behandlung der Zeitverhältnisse bei Hebbel und Wagner anlangt, so sehen wir hier wieder das alte Sprichwort bestätigt: Si duo faciunt idem, non est idem. Während bei Hebbel wenigstens im dritten Teile von einer Geschlossenheit der Handlung nicht die Rede sein kann, herrscht bei Wagner innerhalb jeder der vier Handlungen die strengste Geschlossenheit. Diese spielen sich in Zeiträumen von je ein bis zwei Tagen ohne jede merkliche Unterbrechung ihrer stetigen Entwicklung ab. Die drei ersten Teile der Tetralogie werden durch lange Zwischenzeiten voneinander getrennt, nur „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ folgen sich ohne weiteren zeitlichen Zwischenraum. Aber während es bei Hebbel Menschen sind, die jene lange Zwischenzeit zwischen dem zweiten und dritten Teile überspringen — und Menschen sind den Einwirkungen des Alters ausgesetzt —, sind es bei Wagner die Götter, Riesen, Zwerge, Walküren, kurz nur übermenschliche Wesen allein, welche gewissermaßen vor unsern Augen jene Zwischenzeiten überspringen und in mehreren der Einzeldramen erscheinen. Und sie können dies auch ohne Schaden für die Glaubwürdigkeit ihrer künstlerischen Erscheinung tun, da an ihnen nach der Vorstellung der alten Götterlehre die Zeit fast, um nicht zu sagen ganz ohne merkliche Einwirkung vorübergeht. Menschen aber, die dem Banne der Zeit unterliegen, also altern, sehen wir nirgend aus einem Drama in das andere hinüberragen: jede neue Handlung bringt uns neue Menschen. Die künstlerische Anordnung jener Zeitintervalle, in denen die Gesamthandlung der Tetralogie sich vollzieht, ist aber nicht nur zulässig, sie ist zugleich eine höchst glückliche, denn sie steht im vollsten Einklange mit der übermächtigen stetigen Steigerung, welche die Entwicklung der Gesamthandlung erkennen läßt. In nebelgrauer Ferne, ganz außerhalb des menschlichen Bereiches, hebt die Handlung an und rückt anfangs kaum merklich vorwärts, um, je mehr sie

[1]) R. Wagners Bühnenfestspiel im Verhältnis zur alten Sage. Gekrönte Preisschrift. Leipzig. S. 85.

aus den lichten Höhen der Götterwelt in die Kreise der Menschen herabsteigt und sich unserer Zeit und unserem Empfinden nähert, in immer kürzer bemessenen Zwischenräumen fortzuschreiten, bis sie schließlich sturmesgleich der Katastrophe zutreibt.

Wagner hat alle sagen- und märchenhaften Züge, die sich als grundlegend für die Hauptgedanken der Sage gewinnen lassen, zu einer bedeutungsvollen Einheit zusammengeschlossen. Diese notwendige Einheit der Vorstellungsmomente ergab sich ihm aus der Vergleichung der verschiedenen Sagformen, indem er nicht bloß die nordischen Überlieferungen, sondern auch die deutschen, wie das Epos und die Thidreksaga, wo die Jugendgeschichte Siegfrieds echter als selbst in den nordischen Darstellungen scheint[1]), und, als wertvolle Erzeugnisse der schöpferischen Volksphantasie, auch die sogenannten Siegfriedsmärchen dichterisch verwertete, die dem Mythus von Siegfried in vielen Zügen noch auffallend entsprechen. Aus ihnen in Verbindung mit den anderen Quellen ergaben sich ihm ungefähr folgende Hauptmomente für die Grundform der mythischen Siegfriedsage[2]):

1. Auszug des jungen Helden aus dem Wald in die Welt.
2. Seine Furchtlosigkeit als Hauptmoment.
3. Seine Kraftproben bei Schmied und Riesen.
4. Riesen- und Drachenkampf.
5. Tierliebe und Tierhilfe.
6. Gewinn der Wunschdinge (Apfel des Lebens, Ring, Tarnhaut).
7. Streit ums Erbe.
8. Gewinn des Weibes auf dem Zauberberge.
9. Widerstand des Alten gegen den Jungen.
10. Ring als Minnegabe.
11. Die Trennung von der Braut.
12. Verdunkelung des Helden (Blendung, Vergessen, neue Gattin).
13. Das Unglück auf der Jagd.

Während Hebbel über den Siegfried des Epos nicht hinauskommt, der am Hofe zu Worms mit Felsblöcken spielt, drängt es Wagner, das unbewußte Werden und Wachsen seines jungen Helden im Walde zu belauschen. Das Heldentum Siegfrieds besteht freilich auch in einer göttergleichen Stärke, welche naiv

[1]) Holtzmann, a. a. O. S. 176.

[2]) Hans v. Wolzogen, Bayr. Bl. 1901, XXIV, 227.

sich auslebt, aber der Schwerpunkt wird nicht in seine unwiderstehliche Körperkraft gelegt, sondern wird in den Gründen gefunden, aus denen, und in den Gesinnungen, mit denen er sie betätigt. Die sieben Taten, welche Siegfried sämtlich vor unsern Augen auf der Bühne vollführt, sind nach Hans von Wolzogens trefflicher Erläuterung folgende: Jungsiegfried entwickelt sich vor unsern Augen zum Helden, indem er das Drama der Selbsthilfe vollbringt. Mit großer Geschicklichkeit und in ungeahnter Fertigkeit, durch welche er selbst den kunstvollsten Schmied in Schatten stellt, schmiedet er sich aus den zerbrochenen Schwertesstücken seines verstorbenen Vaters selber die Waffe, mit der er seine Heldenlaufbahn beschreitet und der Zukunft fröhlich entgegeneilt. Was vor unsern Augen wird, nicht, was als ein Gewordenes imponiert, fesselt am meisten. Das Schwert wird unter seinen Händen so stark und scharf, daß er damit einen Amboß spaltet, dann Fafner, den letzten Riesen, der Wurmesgestalt angenommen, erschlägt und mit ihm ein ganzes Geschlecht vergangenen Daseins vernichtet. So gewinnt er sich durch seine beiden ersten Taten die beiden großen Weltsymbole, Schwert und Ring. Durch seine dritte Tat räumt er den Abkömmling des Nachtgeschlechtes der Nibelungen, den Erbfeind seines Stammes, der ihn bloß zu selbstsüchtigen Zwecken auferzogen, in Wirklichkeit aber nach dem Leben trachtet, aus dem Wege. Aber nicht nur mit der Vergangenheit hat er aufgeräumt, als er den Riesen und Zwerg erschlug, auch über die ganze Gegenwart der Welt, das alte Herrschgebiet der Götter, schreitet er siegreich hinweg. Aus dem Zusammenhange des Gesamtdramas wird der Nebenzug der Mythen, daß Siegfried einen Wächter der Brunhilde besiegt, zu einer der größten Taten Siegfrieds: der Held, der Mensch besiegt den Gott, die Welt. Er zerspellt mit seinem Schwerte das dritte Weltsymbol, den Speer des Gottes Wotan, der die Weltrunen, d. h. die Gesetze der alten Welt, trägt, und zeigt dadurch, daß er der verkündete Held der neuen Welt ist, der des Speeres Spitze nicht fürchtet. Das Zerschlagen des Wotanspeeres eröffnet Siegfried die Bahn zu seiner fünften Tat, welche die Sage als die größte seit Menschengedenken preist, daß er mutig das grause Feuer durchschreitet und sich die göttliche Jungfrau gewinnt, die auf dem Zauberberge schläft. Mythisch ausgedrückt: der Sonnenheld befreit die im Banne des Todes

